Neue
Zeitschrift für Musik.

Begründet von

Robert Schumann.

Fortgesetzt bis zum vierundsechzigsten Bande von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Band 66.

Januar bis December 1870.

Mit Beiträgen

von

A. W. Ambros in Prag, **G. Bartel** in Düsseldorf, **R. Benfey** in Berlin, **O. Blauhuth** in Torgau, **H. G. v. Bülow** in Florenz, **W. Christern** in Hamburg, **P. Cornelius** in München, **F. Dräseke** in Lausanne, **O. Drönewolf** in Leipzig, **W. Freudenberg** in Wiesbaden, **F. Gerstenkorn** in Prag, **A. W. Gottschalg** in Weimar, **Grandaur** in München, **J. Handrock** in Halle, **H. Hirschbach** in Leipzig, **A. Hollaender** in Berlin, **H. Kafka** in Prag, **E. Klitzsch** in Zwickau, **L. Köhler** in Königsberg, **G. Krollmann** in Bremen, **W. Langhans** in Paris, Graf v. **Laurencin** in Wien, **F. v. Liszt** in Weimar, **F. Ludwig** in London, **F. W. Markull** in Danzig, **F. Müller** in Weimar, **L. Nohl** in München, **F. Poland** in Dresden, **G. Pohl** in Dresden, **R. Pohl** in Baden-Baden, **H. Porges** in München, **F. Präger** in London, **C. Riedel** in Leipzig, **A. Ritter** in Würzburg, **A. G. Ritter** in Magdeburg, **J. Rühlmann** in Dresden, **Rokicki** in Rheydt bei Crefeld, **H. Sattler** in Oldenburg, **R. Schaab** in Leipzig, **J. Schucht** in Leipzig, **H. Starcke** in Wien, **Th. Schneider** in Chemnitz, **C. Seiffert** in Schulpforta, **W. Stasoff** in Petersburg, **F. Stade** in Leipzig, **A. Stern** in Dresden, **W. Tappert** in Berlin, **R. Wagner** in Luzern, **W. Weißheimer** in Leipzig, **C. F. Weitzmann** in Berlin, **H. Zopff** in Leipzig — **und vielen Ungenannten.**

Verantwortlicher Redacteur und Verleger C. F. Kahnt in Leipzig.

Inhalts-Verzeichniß

zum 66. Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

I. Leitartikel.

II. Recensionen.

III. Correspondenzen.

IV. Tagesgeschichte.

V. Vermischtes.

VI. Anzeigen.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 1. Januar 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 1.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beethoven's hundertjähriger Geburtstag.

Ein Neujahrswort zur vorbereitenden Orientirung.

Mit dem heutigen Tage treten wir in das Jahr der hundertjährigen Geburtstagsfeier eines Mannes, der einer der größten aller Zeiten und Völker war. So werden auch wohl sämmtliche Nationen, die zu den gebildeten zählen, diese Feier begehen, aber keine vielleicht in so mannigfacher und so glänzender Weise als die unsere, die deutsche, und zwar nicht blos, weil dieser große Mann durch den Zufall der Geburt unser Landsmann war, sondern vor Allem weil wir fühlen, nur bei uns konnte dieser Große so groß werden wie er war; nur bei uns konnte die allerdings seltene Naturbegabung auch zu dieser alles Bisherige überragenden Höhe der Leistungen gedeihen und damit selbst von diesem scheinbar engen und so sehr exclusiven Gebiete der Musik aus eine mitentscheidende Bedeutung für die menschliche Gesammtentwicklung gewinnen.

So begehen wir mit der Säcularfeier von Beethoven's Geburt zugleich eine Feier unseres eigenen Wesens und Könnens im geistigen Leben der Zeit, und man wäre bei einem völlig frei und hinreichend weit überschauenden Blick über die innere Gesammtentwicklung der modernen Zeit beinahe versucht, dieser Feier von Beethoven's Geburt fast vor der gesammten stattlichen Reihe von Säcularfestlichkeiten, in welche wir Deutsche jetzt seit ungefähr zwanzig Jahren eingetreten sind, den Vorrang der größeren Bedeutung zu geben, wenn überhaupt unsere geistige Gesammtbildung auch bereits in weiteren Kreisen jene genügend freie Anschauung gestattete, die zur Würdigung und Beurtheilung des geistigen Werthes und der innern Wirkungskraft einer so absonderlichen Kunst wie der Musik erforderlich ist.

Versuchen aber wenigstens wir, die wir freilich zunächst eben diesem scheinbar engbegränzten Gebiete des bloßen Gefühlslebens angehören, aber von ihm aus den Sinn vielleicht schärfer zur Erkenntniß der entscheidenden Mächte des Lebens und der Kunst unserer Zeit bilden konnten, als manche andere scheinbar weniger engumgränzte Gebiete des bloßen Verstandeslebens es gestatten (weil in ihnen ungleich mehr fremdher Ueberkommenes und gebildet Normirtes und daher conventionell Bindendes vorhanden ist als in diesem Reiche des vollkommen spontanen und uneingenommenen Ergusses unseres innersten und eigensten Lebens, in welchem eben Nichts entscheidet, als der zu allen Zeiten und unter allen Umständen gleiche ewig lebendige Pulsschlag des menschlichen Herzens) — versuchen wir wenigstens in den allgemeinsten Grundzügen die Bedeutung anzugeben, die nach unserer Ansicht die Musik überhaupt und damit namentlich der größte und originellste Meister ihres besonderen Wesens für unsere Gesammtentwicklung hat.

Wenn wohl zunächst darüber nicht zu streiten ist, daß die Kunst der Töne überhaupt weitaus als das reinste und eigenartigste Erzeugniß gelten muß, welches der moderne Menschengeist hervorgebracht hat, ja daß streng genommen nur sie an urinnerem Wesen in Form und Gehalt den Vergleich mit Plastik und Dichtung der Antike völlig aushält, so müssen wir uns sagen, daß bei der Entstehung dieser Kunst ein Bedürfniß waltend war, welches überhaupt seinen Ursprung in dem tiefsten Geistesbedürfniß der gesammten modernen Menschheit hatte. Wenn wir nun ganz im Allgemeinen diesen Prozeß und dieses Verlangen der modernen Menschennatur dahin präzisiren wollen, daß der Mensch eben strebt, von allen fremdaufgedrückten Idealen und Idolen sich zu befreien und zu der Natur, das heißt zu seinem eigenen Wesen zurückzukehren, so mußte bei diesem Bestreben auch die innerste Regung des Menschen selbst sich nothgedrungen in besonderem Maße hervordrängen und das Gefühlsleben, das heißt die unmittelbare Bewegung und Aeußerung der von Welt und Leben innerlich angeregten Natur von selbst als das Ausschlaggebende und Herrschende in den Vorder-

grund der Erscheinungen treten. Denn nur von diesem ewig festen und sicheren Puncte des dunklen Gefühlslebens aus war auch zu den höheren und freieren Regionen unseres Wesens, zu dem Leben des selbstbewußten Geistes vorzudringen. So blieb das Gefühl, das eben Anfang und Ende all unseres Geisteslebens ist, in der modernen Geisteswelt zunächst so das Herrschende, wie es das Unterscheidende unserer Weltepoche von der der alten Welt ist; und vorerst einzig von diesem Gebiete aus und auf diesem Gebiete des rein innerlichen Lebens geschah jene wirkliche Wiedervereinigung des Menschen mit der Natur, vollzog sich jene völlige Harmonie und Einheit von Geist und Sinnenleben, die als das zunächst gesuchte Ziel der ganzen modernen Geistesentwicklung gelten muß und deren Erreichung wir uns immer mehr nähern.

Wie nun nächst der deutenden Gebärde der tönende Laut der natürlichste und erschöpfendste Ausdruck unserer Gefühlsregungen ist, so mußte eine Zeitperiode, die vor Allem zunächst das innere Empfindungsleben betonte, auch vor Allem diejenige Kunst zum besonderen Ausdruck ihres Wesens und Lebens wählen, die eben dieses Aeußerungsmittel unsers innern Lebens schon von vornherein als natürliches Material ihrer Gestaltungen besitzt; und so ist es nicht blos erklärlich, daß die Musik die geliebteste und gepflegteste Kunst des modernen Zeitalters ward, sondern auch, daß sie als Sonderkunst überhaupt erst von diesem Momente an zur vollen Erscheinung und Geltung ihres Wesens kam. Ja es ist zu sagen, daß, jemehr dieses waltende Princip unseres modernen Lebens zur allgemeinen Realisirung gelangte und der Mensch, wenn auch zunächst nur in dem Gebiete des innern Gefühlslebens, zum Menschen ward und die Einheit seines Wesens herstellte, jemehr nahm die Musik auch Besitz von den Neigungen und höheren Trieben des Menschen und drang bald als selbstgeübte Herzensandacht oder auch blos vergnügend genießende Empfindung seiner selbst in die weitesten Kreise. Sogar das vorige Jahrhundert aber, wo namentlich bei uns in Deutschland all dieses innere Leben und Bestreben zur vollen That ward und ein Goethe ausrief: „Ein eigen Herz ist das Köstliche auf Erden" — diese Epoche der rückhaltslosesten Geltung des subjectiven Empfindungslebens, sie mußte auch die Musik erst völlig aus sich selbst herausgebären und ihr die Zunge zum reinsten Ausdruck unseres individuellen Fühlens lösen.

Die Epoche dieser ersten vollen Herrschaft des persönlichen inneren Lebens zunächst in der bloßen Form des Gefühles wird man wohl trotz Goethe's unvergleichlicher Lyrik, die übrigens dem völlig gleichen Boden mit der Musik entsprang, am Erschöpfendsten mit dem Namen M o z a r t bezeichnen. Denn bei ihm zuerst beginnt diese völlige Realisirung des Wesens der Musik durch die völlige Herrschaft und Geltung des unwillkürlichen Gefühlslebens, wenn auch zunächst nur in den engen Gränzen des von Liebe und Freundschaft erregten jugendlichen Herzens. Allein eben diese ersten und reinsten und unbefangensten Regungen der Menschenbrust, wenn dieselbe zuerst und ganz zu sich selbst, zum dunklen Gefühlsbewußtsein ihres eigenen Wesens gelangt, sie hat trotz Goethe kein Künstler je so schön und deutlich ausgesprochen und so zum vollen Besitz und Bewußtsein der Menschheit gebracht als Mozart. Von ihm gilt in voller Wahrheit: er hat uns erst ganz zum freien Besitz unseres Herzens verholfen, er hat uns unser Herz erst geschenkt! Er auch vermochte nach dem himmlisch reinen Wesen seiner Kunst von diesen innig tiefen Lebensäußerungen des zu sich selbst erwachten jugendlichen Herzens erst völlig jenen leichten Beigeschmack des sinnlich Erregten zu tilgen, den die aus gleichem Borne quellende Dichtung zwar lange an sich trägt, er löste diese liebeerregten Jugendempfindungen in den reinsten Wohllaut der Seele auf.

Wenn wir uns dann ferner von diesem festen Fundament des realen Daseins aus besinnen, was es für den Menschen und sein ganzes ferneres Leben bedeutet, wenn es ein „eigen Herz" besitzt und wenn es in der Jugend ihm gelang, sich dieses sein Herz ganz zu eigen zu machen, so wissen wir auch, welchen Werth für unsere gesammte fernere Entwicklung und für unsere ganze Zukunft nun dasjenige hat, was gestützt auf diesen festen und realiter für die Menschheit erworbenen natürlichen Herzensboden die unmittelbar folgende Epoche für uns erstrebte und erwarb.

Wie es fortan, um im verständlichen Bilde zu bleiben, dieser neueren Zeit galt, der Liebe ein Haus zu bauen, in dem sie ihre natürlichen Neigungen pflegen und sie zu praktischen Tugenden machen, das heißt auch hier die wirkliche Welt verwerthen könne, — wie aus diesem Herzen, das sich selbst und in ihm den ewig regen Zeugungspulsschlag der ganzen Welt gefunden hatte, nun auch nach jenen schöneren Begriffen von Menschenthum, zu denen die wirkliche innige Berührung des Menschen mit seinesgleichen in Liebe und Freundschaft uns geleitet hatte, die Wirklichkeit gestaltet und die gesammte Menschenwelt zu Glück und gutem Wirken eingerichtet werden sollte, so führten uns nur die nachfolgenden Genien der Kunst und des geistigen Lebens aus diesem neuerworbenen Besitzthum unsers Innern an das Tageslicht des wirklichen Lebens hervor und zeigten, was nun da mit diesem unserem heilig schönen Gute wahren Menschenthumes zu wirken, wie mit diesem theuren Pfande zu wuchern ist.

Und mag man nun hier stets mit begeisterter Verehrung namentlich unseres großen Schiller gedenken, — tiefer schöpfte (schon weil er aus dem Gebiete kam, wo allein in voller Reinheit diese Wasser des heutigen Lebens fließen) aus diesem Born unsers innersten Fühlens B e e t h o v e n, und seiner vor Allen haben wir dankbar zu gedenken, wenn wir uns fragen, woher uns denn überhaupt die große Absicht und die ausdauernde Energie stamme, mit der wir nun seit ein paar Menschenaltern unablässig beschäftigt sind, unser gesammtes Dasein nach den innern Gesetzen zu gestalten, die wir als im wahren Menschenthume waltend aus dem tiefinnern Wogen unseres Gefühles erkannt haben. Denn tiefer griff uns bisher Keiner in das Allerheiligste unsers Innenlebens und rief uns zu, stark zu sein und das heilige Gesetz des Menschenwesens zu achten und zu realisiren, das uns in glücklicher Begnadung in unserm eigensten Innern, in unserm geheimsten Herzensleben aufgegangen. Da waren nicht blos die noch halb unbewußt naiven Jugendempfindungen, die mannigfach genug auch in dem ganzen Treiben bloßer sinnlicher Naturart befangen sind, da war ein sicheres Wissen jener Lebenskeime unsers gesammten Daseins und ein starkes Wollen ihres Inhaltes zur positiven Verwirklichung für die praktische Menschenwelt. Laut hört man es pochen, mit männlicher Energie behaupten und mit der eisernen Consequenz des wahren Bewußtseins wollen in diesen so wahrhaft erhabenen Werken! Und wenn die Epoche vorher, und namentlich ihr Glanzstern Mozart uns das Herz erst wirklich erweckt und zu Besitz gegeben, so hat ein Beethoven dieses Herz fest und stark gemacht, nun auch bestimmt und bewußt zu wollen, was es in

wonnigen Ahnungsschauern und halb unbewußt als das Rechte fühlt und in sich findet! Ja hier überragt er an Kraft wie an Deutlichkeit — denn in Sachen der Empfindung ist der Laut deutlicher als das Wort und die Musik eindringlicher als die Poesie! — sogar seinen stolzen Geistesbruder Schiller, und man darf ähnlich sagen: *Beethoven hielt, was Schiller versprochen!* —

Dieser Dinge also müssen wir uns klar bewußt werden, wenn wir erkennen wollen, was eine Säcularfeier von Beethoven's Geburt uns gilt. Und wohl dürfen wir uns sagen, Beethoven übergab uns als Letzter, der ihn besaß und hütete, diesen Geistesschatz der modernen Zeit und speziell unserer Nation, und machte uns Nachkommen zu seinem Hüter, daß wir darüber wachen sollen, wie nun die heiligen Güter, die sich die Menschheit von ihrem innern Wesen bisher erworben und in ihrem geheimsten Herzensschrein gesammelt hat, praktisch angewendet und zu tausendfältiger Frucht für unser Leben verwerthet werden. Und also wird es wohl auch an der Zeit sein, uns zu besinnen, wie wir denn mit diesem Gute verfahren sind und was wir von ihm zur Besserung unserer Zustände angelegt und verwerthet haben, — ob wir den großen Pfad zur Erreichung wahren Menschenthumes nach ihm weiter fortgeschritten sind, ob wir ihn verlassen haben? —

Und wenn nun auch ein leichter Blick auf die tagbeherrschende Kunst und moralische Lebensauffassung uns leider sagen muß, daß beschränkt auf dieses bloße Empfindungsgebiet und dunkle Fühlen unseres Daseins und seiner Zwecke dieses unser heutiges Leben und seine künstlerische Aeußerung gar viel bloß Weibisch-weibliches und mark- und haltlos Verschwommenes oder gar zwecklos und frivol Spielendes hervorgebracht hat, das mit der großen Absicht und starken Mannesart Beethovens wie mit seinem klaren inneren Blick in unser Leben und seiner sichern plastischen Gestaltung von dessen Eindrücken wenig gemein hat, — ein tieferes Schauen in das wirklich Waltende unseres Lebens und unserer Kunst überzeugt uns doch, daß uns dieser Große nicht vergebens gelebt hat! Mögen freilich Andere und mehr Berufene aufzählen, was in klarer Erkenntniß der Ziele eines menschenwürdigen Daseins und an festerer innerer Haltung unser äußeres Leben in Sitte und Haus, in Staat und Gesellschaft zeither fundirt auf die hohe Sittlichkeit und wahre Menschlichkeit Beethovens gewonnen hat, — es werden sich die Spuren dieser tiefinnern Erfrischung unserer gesellschaftlichen Zustände seit Beethoven und unter unbewußter Mitwirkung seiner kräftigen Empfindungsweise und herzensgesunden Mannesart wohl unschwer nachweisen lassen! — uns gilt es, wie viel wir denn überhaupt in der Sache selbst vorgeschritten sind und wie weit wir nun von dem Gebiete bloß dunkel naiven Empfindens der reinen Menschlichkeit aus Anstalt gemacht haben, emporzuschreiten zum klaren Wissen und festen Wollen dieser wiedererrungenen Einheit unseres Wesens und der Gestaltung des gesammten Daseins nach ihren ewigen Gesetzen. Denn nur in der größeren oder geringeren Bejahung dieser Frage liegt das Maß des Rechtes, das wir haben, Beethoven den Unsern zu nennen und in der Feier seiner Geburt uns selbst, das heißt die Geburtsstätte all des Großen zu feiern, welches eine Zeit und eine Nation hervorbringt!

Allein hier, bei dieser wichtigsten Frage der Sache, gestatte man mir, dem Einzelnen, vor der Beantwortung zunächst bescheiden zurückzutreten. Denn es wird und soll uns eben im Laufe des Säcularjahres die Reihe der nationalen Festesäußerungen erst selbst darthun, was und wie man im großen Ganzen von dieser Erscheinung denkt, und uns hier gebührte nur, andeutungsweise zu verfahren und gewissermaßen vorläufig orientirend die Gesichtspuncte aufzustellen, unter denen nach unserer Ansicht von der Sache einzig mit wirklicher Aussicht auf Erfolg die Erscheinung Beethovens völlig zu erfassen und richtig zu beurtheilen ist.

Nur das Eine aber sei wenigstens in einer musikalischen Zeitschrift, welche nicht allein das große Gewordene und Vergangene in unserer Kunst, sondern mit völlig gleicher Energie des deutlichen Erkennens auch das werdende und gegenwärtige Große vertritt, noch besonders hervorgehoben, wie es ebenfalls einzig nur das Fortschreiten auf dem vom großen Beethoven eingeschlagenen Wege gewesen ist, was auch uns den wahren Fortschritt in der Kunst brachte. Und wenn da also zunächst ein *Berlioz*, vom Geiste des großen deutschen Künstlers oder vielmehr der überall waltenden modernen Menschheit gebannt, es verstand, die aus dem lebendigsten Leben der Zeit und Menschenseele gegriffene „poetische Idee“ Beethovens zur volleren Wirklichkeit des poetischen Gedankens zu verdichten und daher auch zur kenntlicheren Ausprägung seiner lebensentnommenen Gestalten in Tönen dem wirklichen Leben noch in ausgedehnterem Maße das zweite Mittel entnahm, womit der Mensch auf natürliche Weise seinen inneren Regungen Ausdruck giebt, — die Leibesgebärde und den sie nachbildenden Rhythmus, der also hier erst den völlig gleichen Sinn und Werth mit Laut und Harmonie gewann; — wenn dann ein durch höhere Uebung klarer schauender Geist wie *Robert Schumann*, der Begründer dieser Zeitschrift, ebenfalls den poetischen Gedanken wenigstens zum Begründer und Leiter seines originellen Schaffens nahm und so die neuerstehende Kunst mit vorbereiten half, so war es vor Allem *Franz Liszt*, der auch innerhalb der rein instrumentalen Kunst mit dieser Herrschaft der „poetischen Idee“ vollentscheidenden Ernst machte und es dann auch praktisch verstand, innerhalb seiner Kunst die allwaltende und allherrschende Poesie in voller Gegenwart erscheinen zu lassen. Vor Allem seine „Symphonischen Dichtungen“ bedeuten jenen Fortschritt vom bloß dunkel gefühlten und allgemeinhin erfaßten Inhalt unserer Lebensbewegung zum deutlich erkannten und mit freiem Dichterblick scharf umrissenen Bilde derselben, und überall leuchtet aus seinem Schaffen der deutliche Lichtschein des in seinem Wesen erfaßten und mit vollem Bewußtsein ausgesprochenen Empfindungslebens unserer Zeit herauf, das bisher durchweg noch in dem Dämmer einer nur halbbewußten Seelenregung schwebte und uns schon hier, wo es irgend erschien, mit den erhabenen Wonneahnungsschauern der Erkenntniß des eigenen Wesens erfüllte.

Völlig aber stellte sich, begünstigt durch Naturanlage wie durch den Gang seiner geistigen Bildung, die ihn erst von dem innersten Bedürfniß der Kunst, das heißt von der Poesie aus die Musik finden ließ, von vornherein *Richard Wagner* auf diesen Standpunct: „durch Nacht zum Licht“ emporzudringen und aus dem dunkel waltenden Gefühl den klar herrschenden Gedanken hervorzubilden. Und wenn wir irgend zur völlig ergreifenden und wahrhaft überwältigenden Anschauung der Macht und geistigen Bedeutung Beethovens gelangen wollen, in der That muß man zu jenen Tiefen des Lebens hinabsteigen, aus denen sich dieser Große selbst gebar und die nun sein Geist auch wieder uns neugebären ließ! Denn diese Tiefen, in denen unsere Seele nach Menschwerdung ringt und die auch die eben

genannten Künstler zu der zeugenden Kraft ihres Schaffens beseelte, sie sind es, zu denen mehr als durch irgend einen Andern der Vor- und Mitwelt, durch Beethovens Genius erregt und befruchtet auch Richard Wagner hinabstieg und in diesen Urgründen unseres Empfindungslebens mit scharfem Blick forschte nach dem Wesen des Menschen, das es nun heute gilt, in voller Plastik der lebendigen Erscheinung und mit dem Licht des klarbewußten Gedankens auf der göttlichen Stirne hervorzubilden.

Was nun mit diesem Neubildungsprozeß die Kunst selbst gewonnen, — wie sie erst durch diesen scheinbaren Tod, durch dieses Aufgehen in den klaren Gedanken der künstlerischen Absicht neues und erst wahrhaft ewiges Leben gewinnt, so wie es Beethoven ihr vorbereitet und begründet, darüber ist selbst in diesem Fachblatte hier zunächst nichts Näheres zu sagen. Denn uns konnte es hier vorerst einzig gelten, mit möglichst deutlichem Finger darauf hinzuweisen, was wir an geistigen Errungenschaften zu feiern haben, wenn wir nun den hundertjährigen Geburtstag des großen Beethoven festlich zu begehen uns anschicken — daß die Feier seines Wesens mit den größten Fragen der Zeit und den höchsten und heiligsten Problemen der Menschheit zusammenhängt, — daß wir aber diese großen Aufgaben selbst überhaupt nur begriffen, und nur dann das Recht und die Freiheit haben, ihre erhabenen Vertreter mit vollem Herzen zu feiern und zu begrüßen, wenn wir durch die That beweisen, daß wir auch verstehen, was, gestützt auf diese große Vergangenheit, unsere Gegenwart wünscht und will„ — mit einem Worte, wenn wir selbst an dem großen und ewigen Werdensprozesse theilnehmen, aus welchem dieser Große sich gebar und welcher uns das Große stets wiederzugebären vermag!

Den großen Beethoven feiert nur wahrhaft und mit Recht, wer in ihm den ewig f o r t s c h r e i t e n d e n Geist der Menschheit begrüßt, der selbst ewig wieder nur den Fortschritt erzeugt! — Und dieser Fortschritt bedeutet heute: Erlösung des Menschen aus bloßer dumpfer Gefühls- und gleich einseitiger Verstandesgebundenheit zur schönen harmonischen Menschenart, bedeutet Durchdringung des Lebens mit dem freien klaren Geiste und jenes „Drängen des Gedankens in die Wirklichkeit", das von je alle Edlen und Großen aller Zeiten und Länder beseelte und wie der Grundzug von Beethovens gesammtem Schaffen so der entscheidende Lebenstrieb der gesammten modernen Zeit ist! — Mit diesem Gruße also werden die Feiernden sich bei der bevorstehenden Säcularfeier Beethoven's zu begrüßen, in ihm sich gegenseitig als die aufrichtigen und wahrhaft lebendigen Verehrer seines wahrhaft erhabenen Geistes zu erkennen haben!

L u d w i g N o h l.

Ueber das Dirigiren.

Von

Richard Wagner.

(Fortsetzung.)

Wohl darf ich hoffen, mit den voranstehenden Untersuchungen das Problem der Modifikation des Tempo's für die klassischen Musikwerke des neueren, eigentlich deutschen Styles, zugleich mit den, nur dem eingeweihten zarteren Geiste erkennbaren, wie lösbaren Schwierigkeiten dieser Modifikation nachgewiesen zu haben. In Dem, was ich die durch Beethoven zum ewig giltigen Kunsttypus erhobene s e n t i m e n t a l e Gattung der neueren Musik nenne, mischen sich nämlich alle Eigenarten des früheren vorzugsweise naiven, musikalischen Kunsttypus zu einem, dem schaffenden Meister stets bereit liegenden, und von ihm nach reichstem Belieben verwendeten Material: der gehaltene und der gebrochene Ton, der getragene Gesang und die bewegte Figuration, stehen sich nicht mehr, formell auseinander gehalten, gegenüber; die von einander abweichenden Mannigfaltigkeiten einer Folge von Variationen sind hier nicht mehr nur aneinder gereiht, sondern sie berühren sich unmittelbar, und gehen unmerklich in einander über. Gewiß ist aber (wie ich an einzelnen Fällen dieß ausführlich nachwies) dieses neue, so sehr mannigfaltig gegliederte Tonmaterial eines solcher Weise gebildeten symphonischen Satzes auch nur in der ihm entsprechenden Art in Bewegung zu setzen, wenn das Ganze nicht, in einem wahren und tiefen Sinne, als Monstruosität erscheinen soll. Ich entsinne mich noch in meiner Jugend die bedenklichen Aeußerungen älterer Musiker über die „Eroica" vernommen zu zu haben: D i o n y s W e b e r in Prag behandelte sie geradeswegs als Unding. Sehr richtig: dieser Mann kannte nur das von mir zuvor charakterisirte Mozartische Allegro; in dem strikten Tempo desselben ließ er auch die Allegro's der Eroica von den Zöglingen seines Conservatoriums spielen, und, wer eine solche Aufführung angehört hatte, gab Dionys allerdings Recht. Nirgends spielte man sie aber anders, und wenn diese Symphonie heute, trotzdem man sie auch jetzt noch nicht anders spielt, meistens überall mit Acclamation aufgenommen wird, so kommt dieses, wenn wir nicht über diese ganze Erscheinung nur spotten wollen, im guten Sinne vor Allem daher, daß seit mehreren Dezennien diese Musik immer mehr, auch abseits der Concertaufführungen, namentlich am Klaviere studirt wird, und ihre unwiderstehliche Gewalt in ihrer ebenfalls unwiderstehlichen Weise, einstweilen auf allerhand Umwegen, auszuüben weiß. Wäre dieser Rettungsweg ihr vom Schicksale nicht vorgezeichnet, und käme es lediglich auf unsere Herren Kapellmeister u. s. w. an, so müßte unsere edelste Musik nothwendig zu Grunde gehen.

Um nun so auffallenden Behauptungen eine durch die Erfahrung leicht zu erhärtende Unterlage zu geben, ziehe ich ein Beispiel an, dem man kein gleich populäres zweites in Deutschland zur Seite stellen können wird.

Wie oft hat nicht Jeder die O u v e r t ü r e z u m F r e i s c h ü t z von unsern Orchestern spielen gehört?

Nur von Wenigen weiß ich es, daß sie heute darüber erschrecken, wie trivial heruntergespielt sie dieses wundervolle musikalische Gedicht bisher zahllos oftmals mit anhörten, ohne davon eine Empfindung zu haben; diese Wenigen sind nämlich die Besucher eines im Jahre 1864 in Wien gegebenen Konzertes, in welchem ich, zur Mitwirkung freundschaftlich eingeladen, unter Anderem eben diese Freischütz-Ouvertüre aufführte. In der hierzu stattfindenden Probe ereignete es sich nämlich, daß das Wiener Hofopern-Orchester, unstreitig eines der allervorzüglichsten der Welt, durch meine Anforderungen im Betreff des Vortrages dieser Ouvertüre völlig außer Fassung gerieth. Gleich beim Beginn zeigte es sich, daß das Adagio der Einleitung bisher im Tempo des „Alphorn's" oder ähnlicher gemüthlicher Kompositionen als leicht gehäbiges Andante genommen worden war. Daß dieß aber nicht etwa nur auf einer Wiener Tradition beruhte, sondern zur allgemeinen Norm geworden war, hatte ich schon in Dresden, an derselben Stelle

wo Weber selbst einst sein Werk leitete, kennen gelernt. Als ich achtzehn Jahre nach des Meisters Tode zum ersten Mal selbst in Dresden den Freischütz dirigirte, und hierbei, unbekümmert um die unter meinem älteren Kollegen Reissiger bisher eingerissenen Gewohnheiten, auch das Tempo der Einleitung der Ouvertüre nach meinem Sinne nahm, wendete sich ein Veteran aus Webers Zeit, der alte Violoncellist Dotzauer ernsthaft zu mir, und sagte mir: „ja, so hat es Weber auch genommen; ich höre es jetzt zum ersten Male wieder richtig.“ Von Seiten der damals noch in Dresden lebenden Wittwe Weber's trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühles für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdner Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von Neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig wieder aufgeführt zu wissen. Ich führe dieses schöne und wohlthuende Zeugniß für mich an, weil es verschiedenen anderen Arten der Beurtheilung meiner künstlerischen Thätigkeit auch als Dirigent gegenüber mir eine tröstliche Erinnerung bewahret hat. — Unter Anderen machte jene edle Ermuthigung mich für diesmal auch so kühn, bei der fraglichen Wiener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre auf die letzten Consequenzen einer Reinigung des Aufführungsmodus derselben zu dringen. Das Orchester *studirte* das bis zum Ueberdruß bekannte Stück vollständig neu. Unverdrossen änderten die Hornbläser unter der zartsinnig künstlerischen Anführnng R. Lewi's den Ansatz, mit welchem sie bisher die weiche Waldphantasie der Einleitung als hochtönig prahlendes Effektstück geblasen, gänzlich, um der Vorschrift gemäß zu dem Pianissimo der Streichinstrument-Begleitung in ganz anderer Weise den beabsichtigten zauberischen Duft über ihren Gesang auszugießen, wobei sie nur einmal (ebenfalls nach Vorschrift) die Stärke des Tones zu einem Mezzoforte anschwellten, um dann, ohne des üblichen sforzando auf dem nur zart inflectirten [Notenbeispiel] sanft schmelzend sich zu verlieren. Auch die Violoncelle milderten den gebräuchlich gewordenen heftigen Ausstoß des [Notenbeispiel] über dem Tremolo der Violinen zu dem gewollten nur leisen Seufzer, wodurch das endlich der Steigerung folgende Fortissimo seine ganze erschreckend verzweiflungsvolle Bedeutung erhält. Nachdem ich so dem einleitenden Adagio seine schauerlich geheimnißvolle Würde zurückgegeben hatte, ließ ich der wilden Bewegung des Allegro's vollen leidenschaftlichen Lauf, wobei ich durch die Rücksicht auf den zarteren Vortrag des sanften zweiten Hauptthema's in keiner Weise gebunden war, weil ich mir sehr wohl zutraute, zur rechten Zeit das Tempo wieder so weit zu ermässigen, daß es unmerklich zu dem richtigen Zeitmaaß für dieses Thema gelangte.

Ganz offenbar bestehen nämlich die meisten, ja fast alle combinirteren neueren Allegro-Sätze aus zwei im Grunde wesentlich verschiedenen Bestandtheilen; die Bereicherung derselben, im Gegensatz zu der früheren naiveren, oder ungemischteren Allegro-Construction, liegt eben in dieser Combination des reinen Allegrosatzes mit der thematischen Eigenthümlichkeit des gesangreichen Adagio's in allen seinen Abstufungen. Das zweite Hauptthema des Allegro's der Ouvertüre zu „Oberon:“

[Notenbeispiel]

zeigt, wie es dem eigentlichen Allegro-Charakter ganz und gar nicht mehr angehört, diese entgegengesetzte Eigenschaft am Unverhülltesten auf. Dieser entgegengesetzte Charakter ist für die technische Form vom Componisten natürlich ganz in der Weise zur Verwebung mit dem Hauptcharakter des Tonstückes vermittelt, wie seine eigenste Tendenz bereits um dieser Vereinigung willen abgeleitet ist. Dieß will sagen: äußerlich liest sich dieses Gesangsthema ganz nach dem Schema des Allegro's ab; sobald es seinem Charakter nach lebenvoll sprechen soll, zeigt es sich aber, *welcher Modification dieses Schema eben fähig gedacht sein mußte, um dem Tondichter für beide Hauptcharaktere gleichmäßig verwendbar dünken zu können.*

Um mich für jetzt in meiner Erzählung von jener Aufführung der Freischütz-Ouvertüre mit dem Wiener Orchester nicht länger zu unterbrechen, berichte ich nun des Weiteren, daß ich, nach äußerster Erregung des Zeitmaaßes, den ganz dem Adagio entlehnten, lang gedehnten Gesang der Klarinette:

[Notenbeispiel]

dazu verwendete, von hier an, wo alle figurative Bewegung im gehaltenen (oder zitternden) Tone aufgeht, das Tempo durchaus unmerklich so weit zurückzuhalten, daß es, trotz der wiederum bewegteren Zwischenfigur:

[Notenbeispiel]

mit dem hierdurch so schön vorbereiteten Cantabile in Es-dur in der gelindesten Nüance des immerhin festgehaltenen Hauptzeitmaaßes angekommen war. Wenn ich nun für dieses Thema

[Notenbeispiel]

darauf hielt, daß es gleichmäßig piano, also ohne die übliche gemeine Accentuation beim Aufsteigen der Figur, sowie mit gleichmäßiger Bindung im Vortrage, also nicht

[Notenbeispiel]

gespielt werde, so war dieß zwar mit den sonst so vortrefflichen Musikern Alles erst zu besprechen, der Erfolg dieses Vortrages war aber sogleich so auffällig, daß ich für die wiederum unmerkliche Neubelebung des Tempo's mit dem pulsirenden

[Notenbeispiel]

nur die leiseste Andeutung der Bewegung zu geben hatte, um auch für den Wiedereintritt der energischesten Nüance des Haupttempo's mit dem folgenden Fortissimo das ganze Orchester im verständnißvollsten Eifer zu finden. Nicht ganz leicht erwies es sich, die gedrängtere Wiederkehr des Conflictes der zwei so

stark entgegengesetzten Motive, ohne das richtige Gefühl für das Haupttempo zu erschüttern, in ihrer Bedeutung für den Vortrag geltend zu machen, da bis zur äußersten Anspannung der verzweiflungsvollen Energie des eigentlichen Allegro's mit dem Culminationspunkte

dieser Widerstreit in immer kürzeren Perioden sich konzentrirt, und hier war es eben, wo der Erfolg einer stets thätig gegenwärtigen Modification des Zeitmaaßes sich schließlich am glücklichsten herausstellte. Ihrer Gewöhnung gegenüber sehr überrascht waren nun wieder die Musiker, als ich nach den prachtvoll ausgehaltenen C-dur-Dreiklängen und den sie bedeutungsvoll einstellenden großen Generalpausen, für den Eintritt des nun zum Jubelgesang erhobenen zweiten Thema's nicht die heftig erregte Nüance des ersten Allegrothema's, sondern eben die mildere Modification des Zeitmaaßes anwendete.

Das Allergebräuchlichste bei unseren Orchestervorträgen ist nämlich die Abhetzung des Hauptthema's am Schlusse, wo oft nur noch der Klang der großen Pferdepeitsche fehlt, um uns die ganz ähnlichen Effecte des Circus zurückzurufen. Die gesteigerte Schnelligkeit des Zeitmaaßes für die Schlußstellen der Ouvertüren ist von den Komponisten häufig gewollt, und sie ergiebt sich ganz von selbst, wenn das eigentliche bewegte Allegrothema gleichsam das Feld behauptet und schließlich seine Apotheose feiert; wovon ein berühmtes Beispiel die große Ouvertüre zu „Leonore" von Beethoven darbietet. Hier wird nur allermeistens die Wirkung des Eintrittes des gesteigerten Allegro's wieder dadurch gänzlich vernichtet, daß das Haupttempo, welches der Dirigent für die verschiedenen Erfordernisse der anderweitigen thematischen Combinationen eben nicht zu modifiziren (d. h. unter anderen: rechtzeitig zurückzuhalten) verstand, jetzt bereits zu einer Schnelligkeit gelangt ist, welche die Möglichkeit einer ferneren Steigerung ausschließt. — außer wenn etwa die Streichinstrumentisten es sich einen fast unmäßigen virtuosen Sturmanlauf kosten lassen, wie ich dieß ebenfalls vom Wiener Orchester, zwar mit Staunen, aber nicht mit Befriedigung anhörte; denn die Nöthigung zu dieser exzentrischen Anstrengung ging aus einem empfindlichen Fehler, dem des bis dahin bereits verjagten Tempo's, hervor, und führte somit zu einer Uebertreibung, welcher kein wahres Kunstwerk ausgesetzt sein darf, wenn es diese auch, in einem gewissen rohen Sinne, vortragen sollte.

Wie nun aber gar der Schluß der Freischütz-Ouverture dazu kommt, in dieser Weise abgehetzt zu werden, das muß, sobald man den Deutschen einiges Zartgefühl zusprechen zu dürfen glaubt, durchaus unbegreiflich bleiben; wird aber eben daraus erklärlich, daß selbst bei seinem ersten Eintritte dieses zweite, jetzt zum Jubelgesang erhobene Cantabile, als gute Beute in den Trott des Hauptallegro's mitgenommen worden war. Hier nahm es sich dann etwa wie ein kriegsgefangenes munteres Mädchen, an den Schweif des Pferdes eines wild trabenden Kriegsknechtes gebunden, aus; folgerichtig wird es nun, wie zur poetischen Gerechtigkeit, schließlich auf das Pferd selbst gesetzt, vermuthlich nachdem der böse Reiter heruntergefallen ist: und da läßt es denn endlich auch der Kapellmeister gebührend lustig hergehen. — Wer die ganz unbeschreiblich widerwärtige Wirkung dieser — gelinde gesagt — äußersten Trivialisirung des vom inbrünstigen Dankesaufschwung eines fromm liebenden Mädchenherzens erfüllten Motives, in allen und jeden unsrer öffentlichen Aufführungen der Freischützouverture, Jahr aus, Jahr ein empfängt, Alles sehr gut findet, von gewohnten fast- und kraftvollen Orchesterleistungen redet, und nebenbei seinen besonderen Gedanken über die Tonkunst nachhängt, wie etwa der jetzige Jubelgreis Herr Lobe es that, dem steht es recht hübsch, wenn er auch einmal vor den „Absurditäten eines falsch verstandenen Idealismus, durch Hinweisen auf das künstlerisch Aechte, Wahre und Ewiggeltende gegenüber allerhand halbtollen oder halbgewalkten Doctrinen und Maximen"*) warnt. Wie ich sagte, gelangte dagegen eine Anzahl von Wiener Musikfreunden, denen ich natürlich so etwas eigentlich aufdrängen mußte, einmal dazu, diese arme, viel besudelte Ouverture anders zu hören. Noch heute dauert der Erfolg hiervon nach. Man behauptete, die Ouverture zuvor gar nicht gekannt zu haben, und frug mich, was ich nur damit angefangen hätte? Namentlich war Manchem es unbegreiflich, durch welches, anderweits mir gar nicht nachzuweisendes Mittel, ich die hinreißende neue Wirkung des Schlußsatzes hervorgebracht hätte: kaum wollte man mir glauben, wenn ich eben nur das gemäßigtere Tempo als den Grund hiervon angab; wogegen allerdings die Herren Musiker des Orchesters etwas mehr — ein wirkliches Geheimniß — verrathen könnten. Nämlich dieses: — im vierten Takte der breit und prachtvoll gespielten Entrata:

gab ich dem, verlegen und sinnlos in der Partitur sich als scheinbarer Accent ausnehmenden, Zeichen > die jedenfalls vom Componisten so verstandene Bedeutung eines diminuendo-Zeichens (⟩), und gelangte dadurch zu einem dynamisch gemäßigteren, beim ersten Eintritte sofort durch weichere Inflection sich auszeichnenden Vortrag der folgenden thematischen Haupttakte

u. s. w.

welche ich nun bis zu dem wieder eintretenden Fortissimo ganz natürlich ebenso anschwellen lassen konnte, wodurch das ganze weiche Motiv diesmal, auf der prachtvollen Unterlage, allerdings einen hinreißend beseligenden Ausdruck erhielt. —

So etwas, wie diesen Vorgang und seinen Erfolg, erfahren nun unsere Herren Kapellmeister gar nicht gern. Herr Dessof, welcher den „Freischütz" im Hofoperntheater demnächst wieder zu dirigiren hatte, war jedoch der Meinung, dem Orchester seine von mir gelehrte neue Vortragsart der Ouverture belassen zu sollen; er kündigte ihm dieses lächelnd mit den Worten an: „Nun, die Ouverture wollen wir also Wagnerisch nehmen."

Ja, ja: — Wagnerisch! — Ich glaube, es könnte noch

*) Siehe: Eduard Bernsdorf, Signale für die Musikalische Welt No. 67. 1869.

Einiges, ohne Schaden „Wagnerisch" genommen werden, Ihr Herren!

Immerhin erschien dieß von Seiten des Wiener Kapellmeisters doch als eine ganze Conzession, wogegen mir in einem ähnlichen Falle mein ehemaliger (nun überdieß auch verstorbener) Kollege Reissiger einmal nur ein halbes Zugeständniß machte. Im letzten Satze der Adur-Symphonie von Beethoven war ich nämlich, als ich seiner Zeit diese öfter zuvor bereits von Reissiger in Dresden dirigirte Symphonie ebenfalls dort aufführte, auf ein in die Orchesterstimmen eingezeichnetes Piano getroffen, welches der frühere Dirigent ganz aus persönlichem Gutdünken daselbst hatte eintragen lassen. Es betraf dieß die großartig vorbereitete Conclusion dieses Finalsatzes, wo nach den wiederholten Schlägen auf dem A-Septimen-Accord (Härtel'sche Ausg. der Part. S. 86) es mit:

u. s. w.

immer im Forte weiter geht, um später durch „sempre più forte" zu noch ungestümerem Rasen hingeführt zu werden. Dieß hatte nun Reissiger verdrossen, und von dem hier angezeigten Tacte an ließ er plötzlich piano spielen, um so auch mit der Zeit zu einem merkbaren Crescendo zu gelangen. Natürlich ließ ich dieses piano nun austilgen, das forte im energischesten Sinne wiederherstellen, und verletzte so die vermuthlich auch von Reissiger seiner Zeit gehüteten „ewiggeltenden Gesetze" des Lobe-Bernsdorf'schen Aechten und Wahren. Als dann nach meinem Fortgange von Dresden es unter Reissiger auch einmal wieder zu dieser Adur-Symphonie kam, hielt der bedenklich gewordene Dirigent hier an, und empfahl dem Orchester — Mezzoforte zu spielen.

Ein anderes Mal traf ich (es geschah dieß vor noch nicht lange in München) eine öffentliche Aufführung der Ouverture zu „Egmont" an, welche in dem an der Freischütz-Ouverture zuvor von mir aufgedeckten Sinne nicht minder belehrend für mich war. Im Allegro dieser Ouverture wird das furchtbar schwere Sostenuto der Einleitung:

ff

mit verkürztem Rhythmus als Vordertheil des zweiten Thema's wieder aufgenommen, und durch ein weich behagliches Gegenmotiv beantwortet:

ff p

„klassisch" gewohnter Weise ward hier, wie überall, dieses aus schrecklichem Ernste und wohligem Selbstgefühl so drastisch eng geschürzte Motiv in dem unaufgehaltenen Allegrosturze wie ein welkes Blatt mit hinweggespült, so daß, wenn es beachtet werden konnte, man höchstens etwa ein Tanz-Pas heraushörte, wonach mit den zwei ersten Takten das Paar den Antritt nahm, um sich, so kurz es dauere, mit den beiden folgenden Takten in Ländlerweise einmal herumzudrehen. Als nun Bülow, in Abwesenheit des gefeierten älteren Dirigenten, diese Musik einmal zu dirigiren hatte, veranlaßte ich Jenen zum richtigen Vortrag auch dieser Stelle, welche sofort im Sinne des hier so lakonischen Tondichters schlagend wirkt, wenn das bis dahin leidenschaftlich erregte Tempo, sei es auch nur andeutungsweise, durch strafferes Anhalten so weit modifizirt wird, daß das Orchester die nöthige Besinnung zur Accentuation dieser zwischen großer Energie und sinnigem Wohlgefühle schnell wechselnden thematischen Combination gewinnen kann. Da gegen das Ende des $^3/_4$ Taktes diese Combination eine breitere Behandlung und entscheidende Wichtigkeit erhält, kann es nicht fehlen, daß einzig durch die Beachtung dieser nöthigen Modification der ganzen Ouverture ein neues, und zwar das richtige Verständniß zugeführt wird. — Von dem Eindruck dieser correkt geleiteten Aufführung erfuhr ich nur, daß die Hoftheater-Intendanz vermeinte, es sei „umgeworfen" worden!

Dergleichen Vermuthungen kamen allerdings dem Auditorium der berühmten Münchener Odeonconzerte nicht an, als ich mitten unter ihm einst einer Aufführung der Gmoll-Symphonie von Mozart, von jenem altgewohnten klassischen Dirigenten geleitet, beiwohnte. Hier nämlich erlebte ich an dem Vortrage des Andante dieser Symphonie und an dessen Erfolge etwas immerhin von mir noch für unmöglich Gehaltenes. Wer hat sich nicht in seiner Jugend dieses schwungvoll schwebende Tonstück mit schwärmerischem Behagen in seiner Weise zu eigen zu machen gesucht? In welcher Weise? Gleichviel! Reichen die Vortragszeichen nicht aus, so tritt das von dem wundervollen Gange dieser Composition erregte Gefühl dafür ein, und die Phantasie räth uns, wie wir im wirklichen Vortrage diesem Gefühle entsprechen mögen. Da dünkt es denn, daß der Meister uns dieß fast ganz frei hat überlassen wollen, denn nur mit den dürftigsten Vortragszeichen tritt er uns bindend entgegen. So waren wir frei, schwelgten in den ahnungsvollen Schauern der weich anschwellenden Achtelbewegung, schwärmten mit der mondscheinartig aufsteigenden Violine

p

deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüsternden

wie von Engelsflügeln angeweht, und erstarben vor den schicksalschweren Mahnungen der fragenden

p fp u. s. w.

(welche wir uns allerdings in einem schön getragenen Crescendo vorgeführt dachten) zu dem endlichen Bekenntnisse der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Takten uns freundlich umschließend aufnahm. — Derlei Phantasien hatten nun allerdings vor einer wahrhaft klassisch strikten Ausführung dieses Satzes durch einen berühmten Altmeister im Münchener Odeon zu verschwinden: da ging es mit einem Ernste her, daß einem die Haut schauderte, ungefähr wie kurz vor der ewigen Verdammniß. Vor Allem ward das leicht schwebende Andante zum ehernen Largo, und von dem Werthe keines Achtels ward uns auch nur ein Hunderttheilchen je erlassen; steif und gräßlich, wie ein eherner Zopf, schwang sich die Battuta

dieses Andante's über unseren Häuptern dahin, und selbst die Federn der Engelsflügel wurden zu festgewichsten Drahtlocken aus dem siebenjährigen Kriege. Da ich mir schon wie unter das Rekrutenmaaß der preußischen Garde von 1740 gestellt vorkam und ängstlich nach Loskauf verlangte, wer ermißt meinen Schrecken, als der Altmeister das Blatt zurückschlägt, und richtig den ersten Theil des larghettisirten Andantes noch einmal spielen läßt, blos aus dem Grunde, weil er die herkömmlichen zwei Pünktchen vor dem einen Doppelstriche nicht umsonst in der Partitur gestochen wissen wollte. Ich blickte mich nach Hilfe um; da gewahrte ich aber das zweite Wunder: — Alles hörte geduldig zu, fand, was da vorging, in schönster Ordnung, und war schließlich überzeugt, einen reinen, jedenfalls recht unverdächtigen Hochgenuß gehabt zu haben, so einen ächt Mozartischen „Ohrenschmaus". — Da senkte ich denn mein Haupt und schwieg.

Nur einmal ging mir späterhin die Geduld ein wenig aus. In einer Probe meines „Tannhäuser" hatte ich mir verschiedenerlei, auch das klerikale Tempo meines ritterlichen Marsches im zweiten Akte, ruhig gefallen lassen. Nun fand es sich aber, daß der unzweifelhafte Altmeister es nicht einmal verstand, den 4/4 Takt in den entsprechenden 6/4, also zwei Viertel in die Triole aufzulösen. Dieß zeigte sich in der Erzählung des Tannhäuser, wo für den 4/4 der 6/4 eintritt. Diese Auflösung zu taktiren fiel dem Altmeister schwer: im 4/4 die vier Theile winkelrecht auszuschlagen, ist er zwar allerernstlichst gewöhnt; der 6/4 Takt wird von dieser Art Dirigenten aber immer nach dem Schema des 6/8 Taktes behandelt, und ein solcher Alla breve mit Eins — Zwei geschlagen (nur in jenem Andante der Gmoll-Symphonie erlebte ich die richtig mit 1, 2, 3 — 4, 5, 6 gravitätisch ausgeschlagenen Bruchtheile dieser Taktart). Für meine arme Erzählung mit dem römischen Pabste behalf der Dirigent sich jedoch, wie gesagt, mit einem zögernden Alla-breve, gleichsam um es den Orchestermusikern zu überlassen, was sie von den Vierteln halten wollten; hieraus resultirte denn, daß das Tempo gerade um einmal zu schnell genommen wurde, nämlich anstatt des oben bezeichneten Verhältnisses kam die Sache jetzt so heraus:

u. s. w.

Dieß war nun musikalisch recht interessant, und nöthigte es den armen Sänger des „Tannhäuser" seine schmerzlichen Erinnerungen von Rom in einem höchst leichtfertigen, ja lustig hüpfenden Walzerrhythmus zum Besten zu geben, — was mich wieder an die Erzählung Lohengrin's vom Gral erinnerte, welche ich in Wiesbaden scherzando (als hätte sie der Fee Mab) rezitirt gehört habe. Da ich nun dießmal einen so herrlichen Darsteller, wie L. Schnorr, für den Tannhäuser mir zur Seite hatte, mußte ich denn, um der ewigen Gerechtigkeit willen das rechte Tempo herzustellen, gegen meinen Altmeister einmal respektvollst einschreiten, was einiges Aergerniß verursachte. Ich glaube, es führte mit der Zeit sogar zu Martyrien, welche selbst ein kaltblütiger Evangelienkritiker mit zwei Sonetten zu besingen sich gedrungen fühlte. Es giebt jetzt nämlich wirklich besungene Märtyrer der reinen klassischen Musik, welchen etwas näher nachzusehen ich mit dem Folgenden mir erlauben werde. —

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Die Meistersinger in Weimar.

Wenn auch Weimar bei dem genannten, in so vielem Betrachte unvergleichlichen und eminenten Meisterwerke R. Wagner's nicht den Wahlspruch Liszt's „Immer der Erste zu sein und vorzustreben den Andern" – selbstverständlich unter veränderten Verhältnissen — einhalten konnte, so ist es doch noch höchst dankenswerth, wenn das Schiller'sche „Ihr kommt" sich wenigstens nicht in einem „zu spät kommen" äußert. Indeß in gewisser Beziehung könnten wir dennoch immerhin behaupten: „Weimar hat W.'s „Meistersinger" zuerst gehabt!" Dank seinem hochgebildeten kunstsinnigen Fürsten hatte Weimar zugleich mit „Tristan und Isolde" seine Blicke auf das Werk schon zu einer Zeit gerichtet, und es zu dem seinigen gemacht, als es größtentheils noch in der Idee des Dichter-Componisten existirte und kaum mehr als die Anfänge bleibend fixirt waren; in jener Zeit, in welcher der Schöpfer dieser unsterblichen Musikdichtungen noch nicht wußte, wo er sein Haupt hinlegen konnte. Aus diesem unerquicklichen Zustande erlöste ihn bekanntlich Baierns jugendlich-genialer König und begeisterte ihn zu neuem kühnen Streben und Schaffen. Da entwarf er das Meisterwerk, welches in Biberich unter äußerem Drucke nach seinem Wortinhalte geschaffen, in seiner musikalisch-dramatischen Form in wenig Monaten — er schrieb die Musik des ersten Actes in kaum zwei, die zum zweiten und dritten Acte in fünf Monaten — vollendet wurde. Fünf in Lebensnoth verronnene Jahre lagen zwischen „Tristan und Isolde" und den „Meistersingern" — ein „verlorenes Lustrum", wie es W. wohl öfters seinen intimern Freunden gegenüber genannt hat. „Rheingold" und „Walküre" sowie ein Theil des „jungen Siegfried" hatte er schon vorher in seinem Schweizer Asyl musikalisch vollendet, die „Walküre" im engern Kreise vor Liszt in Zürich an dessen Geburtstage (22. October) 1856 aufgeführt. Liszt selbst besaß die Originalpartitur zum „Rheingold" bereits zu jener Zeit. Die sich daran für Weimar knüpfenden großartigen und weitgehenden Pläne sind indeß, wie so manche andere geniale Idee, damals bekanntlich durch „zwingende Verhältnisse" zu Grabe getragen worden. Daß wir nun jetzt erst, nachdem München, Dresden, Dessau und Mannheim in dieser Beziehung erfolgreich vorgegangen sind, nachkommen, thut der guten Sache selbst gewiß keinen Eintrag, ja es muß dem vortrefflichen jetzigen Chef der Weimarer Hofbühne, Fr. von Loën, als keineswegs zu unterschätzendes Verdienst angerechnet werden, daß derselbe ohne jedwede auswärtige Unterstützung eine für unsere Verhältnisse ächt künstlerische und würdige Darstellung dieser in ihrer Art ganz einzigen dramatischen Erscheinung in ziemlich kurzer Zeit ermöglichte, nachdem er sich erst in den hiesigen Verhältnissen hinlänglich orientirt hatte.*) Daß er dabei

*) Mit Genugthuung heben wir hervor, daß Herr v. Loën seit seinem erfolgreichen hiesigen Wirken u. A. noch an keinem einzigen Offenbach'schen Machwerk Zeit und Kraft verschwendet hat.

von allen Mitwirkenden, Kpm. Lassen an der Spitze trotz einiger anfänglich auftauchender widerstrebender Elemente (die übrigens, gleichwie auch zu Liszt's Zeiten, nach dem großartigen und tiefgreifendem Erfolge natürlich sofort verstummten) bestens unterstützt wurde, wollen wir hiermit sogleich höchst dankbar anerkennen. Denn sonst wäre es wohl kaum zu ermöglichen gewesen, daß die in Rede stehende riesige und überaus schwierige Schöpfung in ungefähr vierzig Proben, von denen sechs für das Orchester, bewältigt wurde. Letzteres wußte namentlich den unter Liszt erworbenen wohlverdienten Ruhm in das glänzendste Licht zu stellen, wenn auch der von Liszt so oft bitter empfundene Mangel einer numerischen Verstärkung des, sein Möglichstes leistenden Streichquartetts abermals empfindlich zu Tage trat. Lassen selbst hat, nach unserem Dafürhalten noch nie so sicher und schwungvoll dirigirt, wie bei dieser Gelegenheit, was auch sowohl von seinen Amtsuntergebenen freudigst durch Ueberreichung eines prachtvollen Tactstockes und eines Lorbeerkranzes vor der zweiten Vorstellung als auch von dem begeisterten Publicum*), welches dem beliebten Orchesterchef mehrfach stürmische Ovationen entgegenbrachte, constatirt wurde. Kurzum, die „Meistersinger" gingen, wie Herr v. Loën dem Publicum versprochen hatte, wirklich am 28. Novbr., mit Wiederholungen am 30. Nov und am 5. Decbr. wahrhaft glanzvoll über die Bretter und werden sicherlich, wie „Tannhäuser", „Holländer" und „Lohengrin", dauernd ihren Platz behaupten.**)

Unter den Darstellenden verdient unser Meistersänger F. v. Milde***) ohne Frage den ersten Preis. Dieser vortreffliche Künstler führte nicht nur den schwierigen gesanglichen Part des Hans Sachs mustergiltig aus sondern wußte auch dem Charakter, in des Wortes bester Bedeutung, trefflich Rechnung zu tragen, sodaß die Hörer einigemale mitten in der Scene, z. B. in Sachsens großem Monolog des zweiten Aktes, stürmisch applaudirten. — In der Eva der Frau Barnay kam noch nicht ganz das zartbesaitete Mädchenherz, still und tieffühlend, momentan aufleuchtend, zur Geltung, doch trug die geschätzte Künstlerin, welche ihre Partie mit sichtlicher Liebe sehr sicher studirt hatte, zum Gelingen des Ganzen das Ihrige verdienstlich bei. — Wo einmal die Natur selbst Grenzen und Beschränkungen dictirt hat, da regt sich wohl auch das beste künstlerische Streben mehr oder minder erfolglos. Diese Bemerkung ist auch, wie wir schon früher bemerkt, auf Hrn. Meffert als Vertreter des Walther v. Stolzing zu beziehen. Der liederreiche Jüngling, Walther's von der Vogelweide geistiger Zögling, der mit Begeisterungsgluth den höchsten Preis des Lebens an den Preis der Liebe setzt und ihn nach allen Hindernissen durch die Macht der Töne gewinnt, kam nicht vollständig gesanglich und dramatisch zur Darstellung. Während Herr M. im ersten Acte befriedigte, traten einzelne Theile im zweiten und dritten Acte, namentlich im Quintett, das in seiner Totalität überhaupt noch Manches zu wünschen übrig ließ, mehr zurück. Die Wiedergabe des Preisliedes vor dem Volke war ganz schwungvoll, besonders in der letzten Strophe, überhaupt ist Hrn. M.'s seltener Fleiß in der möglichsten Bewältigung seiner schwierigen Aufgabe sehr anzuerkennen. — Walther's Rival, Beckmesser, wurde von Hrn. Regisseur Schmidt in ergötzlicher Weise gegeben, doch glauben wir, daß er hin und wieder das Komische seiner Rolle etwas zu sehr herauskehrte. Hierin aber die rechte Grenze zu halten, ist eben ziemlich schwer. Indeß darf der fleißige und geschickte Künstler diese Partie immerhin zu seinen besten Leistungen zählen. — Der prächtige Junge David, ins volle Menschenleben hineinlachend und hüpfend, wurde durch unsern vielseitigen Hrn. Knopp in ausgezeichneter Weise dargestellt. Verfügt dieser fähige Künstler auch nicht mehr über eine jugendfrische Stimme, so hauchte er seiner Rolle doch so viel Geist und Leben ein, daß man einem solchen Lehrjungen herzlich gern uneingeschränktes Lob als Meisterjunge gönnen und aufrichtig zollen kann. — Die schwache, treue Magdalene wurde von Frau Podolsky entsprechend dargestellt. Man merkte es dieser, jetzt leider nur noch selten beschäftigten tüchtigen Künstlerin an, daß sie Wagner'sche Musik versteht und zu singen weiß. — Den Pogner gab unser strebsamer Hr. Hartmann. Obwohl er seine Partie gut innehatte, schien sein Stimmmaterial doch nicht hinreichend, um seine Rolle durchweg zur vollen Bedeutung zu bringen, namentlich gilt das von der dritten Scene des ersten Actes. — Daß neben den minder bedeutenden Personen des betreffenden Musikdrama's auch der Chor sein Möglichstes zum großen Gelingen beitrug, muß vollkommen anerkannt werden, wie auch der wichtige Umstand, daß die ganze Inscenirung und sonstige vortreffliche Ausstattung des Werkes unserer Intendanz zur besonderen Ehre gereicht.

Ueber mancherlei Kürzungen wollen wir uns hier nicht weiter auslassen, da dieselben wohl lediglich durch die Leistungsfähigkeit des menschlichen Organs geboten waren. Daß hierdurch einige hervorragende Züge des seltenen Werkes verloren gingen, müssen wir allerdings bedauern. — Unserem sonst vortrefflichen Orchester ist bei ferneren Wiederholungen noch größere Discretion im Accompagnement im Interesse der Menschenstimme, die fortwährend gegen das mächtig erregte, belebende und ergänzende Orchester anzukämpfen und gleichwohl mit demselben ein künstlerisches Ganzes zu bilden hat, sehr zu wünschen. Noch müssen wir bemerken, daß die Hauptdarsteller nach jedem Acte mehrfach gerufen wurden und der Beifall oft mitten in der Scene jubelnd ausbrach.

Wie sehr übrigens Liszt's Verdienste um die Weimarische Oper noch im bleibenden Andenken sind, gab sich in den mehrfach gehörten Worten „Was würde erst Liszt aus dieser Oper gemacht haben!" in erfreulichster Weise kund. — A. W. Gottschalg.

Leipzig.

Im neunten und zehnten Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 9. und 16. Decbr. wurden folgende Werke zu Gehör gebracht: Die Ouverturen zu „Oberon" und „Coriolan", Beethoven's Bdur-Symphonie sowie eine neue Symphonie von Georg

---

*) Daß übrigens das hiesige Publicum und namentlich manche für den musikalischen Fortschritt sich lebhaft interessirende Kunstfreunde besser über die fragliche neue Erscheinung orientirt waren, als an andern Orten, ist wohl größtentheils das sehr anzuerkennende Verdienst des durch seine vielseitigen Schriften über W.'s reformatorisches Wirken in weiteren Kreisen rühmlichst bekannten Kunstgelehrten und Regierungsrathes Franz Müller, welcher es in edelster und uneigennützigster Kunstliebe unternahm, schon vor der epochemachenden Münchener Aufführung die Wagner'schen „Meistersinger" nach Dichtung und Musik in zwölf interessanten Conferenzen einem kleinern Kreise begeisterter Freunde der Wagner'schen Tonmuse dreimal vorzuführen. Daß Müller's hieraus und aus anderweiten höchst eingehenden Studien erwachsenes Buch, welches vor einiger Zeit in d. Bl. anerkennend besprochen wurde, für das Verständniß eines so tief und complicirt angelegten Werkes außerordentlich günstig wirken mußte, unterliegt keinem Zweifel.

**) Vergleicht man W.'s erste Claviersonate, sowie den vorwiegend homophonen „Rienzi" mit der Partitur dieses neuen Werkes, so muß man wirklich über den wahrhaft großartigen Fortschritt in der Entwicklung des Autors erstaunen.

***) Lebhaft haben wir und mit uns wohl viele Andere es übrigens beklagt, daß es dem edlen Sangesmeister nicht vergönnt war, mit seiner ausgezeichneten Gattin, die im Verein mit ihm so manchen Wagner'schen Opern-Charakter in höchst künstlerischer Weise vorführte, als Eva zu glänzen. Denn wie überhaupt die Wagner'schen Frauenrollen der natürlicher Begabung dieser idealen Künstlerin außerordentlich günstig entgegenkamen, so wäre nach unserer Meinung auch die neue Frauengestalt ihrem Naturell besonders angemessen gewesen.

Bierling, Händel's Cäcilienode, Doppel-Concert von Bach und Improvisata für zwei Pianoforte über ein französisches Volkslied von Reinecke (Frau Jaell-Trautmann und A. Jaell), Schumann's Concertstück (Jaell) und Arien aus „Euryanthe“ und Händel's „Susanne“ sowie Hiller'sche Lieder mit Männerchor (Frau Peschka).

Was zuförderst die hervorragendere Novität dieser beiden Abende, nämlich Bierling's Symphonie betrifft, so vermögen wir auch diesem neuen Werke eines so geachteten Autors keineswegs unsere Anerkennung zu versagen. Ohne auf unsere S. 384, erste Sp. ausgesprochenen Bedenken über das gegenwärtige Componiren von Symphonien zurückzukommen und ohne genauer zu prüfen, ob sich Bierling's Talent auf diesem oder anderem Gebiete am Entsprechendsten und Günstigsten zu entfalten vermag, freuen wir uns, mit diesem Werke bei B. einen namhaften Fortschritt in Bezug auf durchsichtige, klare Conception und Gliederung im Vereine mit umsichtiger wirkungsvoller Verwendung der instrumentalen Mittel constatiren zu können, auch finden sich Züge von zugleich ganz dramatischer Frische und erübrigt nur noch der Wunsch, daß der geschätzte Autor das eigentlich symphonisch-polyphone Element in solchen Schöpfungen noch viel ausgedehnter herrschen lassen möge. Bierling's überwiegend zum Elegischen und Männlichen hinneigendes, etwas sprödes und jede Effecthascherei verschmähendes Naturell ist weniger derartig angelegt, um durchweg sofort zu erwärmen und sinnlich zu fesseln. Freunde von Gediegenheit und von männlichem Ernst aber werden sich sicher vom ersten und letzten Satze angezogen fühlen, während die beiden Mittelsätze durch Lebendigkeit und leichtblütigere Anlage gewinnend wirken. Sofort die Einleitung macht in ihrer noblen, durch einige schmerzliche Accente belebten und die Erwartung spannenden Anlage einen günstigen Eindruck und führt in ein klargegliedertes und nicht ohne Anmuth ausgeführtes Allegro moderato 3/4 über. Gut contrastirt mit diesem Hauptgedanken der anziehend eingeführte zweite sinnig melodische der Hörner und Holzbläser, welchem ein erregterer Schlußsatz folgt. In der Durchführung des zweiten Theils ist manche frische und belebte Stelle, doch würde der Autor gut thun, demselben noch stetigeren und polyphoner durchgeführten Aufschwung zu verleihen. Von großer Lebendigkeit ist das ganz glücklich erfundene Scherzo mit seinem theils träumerisch sanften, theils neckisch humoristischen Trio im Musettencharacter, welches auch unser kühles Auditorium zu recht lebhaftem Beifalle hinriß. In dem hierauf folgenden Adagio fesselt der erste Gedanke durch elegisch schöne, nobel chevalereske Haltung, verflüchtigt sich jedoch zu schnell, um seiner sonst glücklichen Erfindung entsprechend zu erwärmen, alternirt aber sonst günstig mit einem gut contrastirenden, die Erwartung anregenden und wirkungsvoll instrumentirten, schneller pulsirenden Seitensatze. Der erste Gedanke des letzten Satzes löst sich bis zu dem innig elegischen zweiten Thema zu rasch in ganggartige Ausspinnung auf, allmählich jedoch festigt sich die Structur desselben, ein erfreulicher, zugleich durch einzelne Erhebungen erwärmender Glanz verbreitet sich und giebt dem Ganzen einen gewinnenden Abschluß, nach welchem denn auch der mit Ruhe und Umsicht selbst dirigirende Autor lebhaft applaudirt und wiederholt hervorgerufen wurde, obgleich sich in der Ausführung, besonders was das Blech betrifft, noch nicht Alles zu einem harmonischen, hinreichende Vertrautheit mit dem Stoffe bekundenden Totaleindrucke zu einigen und deshalb so Manches noch keineswegs zu voller Geltung zu gelangen vermochte. — Hiller's Lieder für Sopran und Männerchor sind melodisch gefällige und gewandt behandelte Stücke, welche gewiß überall gern gesungen werden werden. — Reinecke's (dem Jaell'schen Künstlerpaare gewidmete) Improvisata über ein französisches Volkslied aus dem 17. Jahrhundert ist ein ungemein anziehendes, mit dem gewandtesten Inganno gewürztes Stück, welchem nur noch ein paar festere, ausgeführtere Striche fehlen, um den feinen Bau desselben noch vortheilhafter hervortreten zu lassen. — Das Zusammenspiel des Jaell'schen Paares erregte mit Recht den lebhaftesten Enthusiasmus, namentlich hat Frau Jaell-Trautmann seit ihrer Verbindung mit einem so geistvollen und hervorragenden Virtuosen ganz sichtliche Fortschritte in Auffassung und Technik gemacht. Der erste und letzte Satz des Bach'schen Concertes wurden, dem jetzigen modernen Geschmack entsprechend etwas übereilt, sonst machte aber das prächtige Werk unter Beider Händen in ebenso klarer wie sorgsamer Nüancirung einen wahrhaft erfrischenden Eindruck. Besonderen Dank aber verdient Hr. Jaell für die Vorführung von Schumann's sympathischem und durch wahrhaft poetischen Duft gehobenem Concertstück, in welchem er seine geniale Auffassung in besonders glanzvollem Lichte zeigte. Um somehr war zu bedauern, daß der Hornist für die allerdings oft sehr hoch liegenden Stellen keine günstige Embouchure hatte und die Trompeten in Bezug nobleren Tones Erhebliches zu wünschen übrig ließen. Händel's Cäcilienode, obwohl sorgfältig einstudirt und durch so hervorragende Künstler wie Frau Peschka und Hr. Rebling ausgeführt, machte keinen entsprechend günstigen, anregenden Eindruck, was zum Theil dem Fehlen der Orgel, in deren mächtiger Wirkung sich der Totaleindruck gipfeln soll, zum Theil der Mozart'schen Instrumentirung zuzuschreiben ist, welche das Werk vielfach mit heterogenen Klangwirkungen belastet; auch hätte eine der interessantesten Nummern, nämlich die sogenannte hornpipe-Arie, keinenfalls weggelassen werden sollen. — Aehnlich litten die reizenden Arietten aus Händel's „Susanne“ unter verfehlter Darstellung. Das erste „Ihr grünen Au'n“, hat bekanntlich einer der Richter zu singen, dasselbe eignet sich daher nicht für Sopran, auch gelang es Frau P. nicht, für die leidenschaftlich verzehrenden Empfindungen eines unglücklich Liebenden den richtigen Ton zu treffen. In dem zweiten dagegen, mit welchem die Dienerin ihre Herrin aufheitern soll, fehlte die zu diesem Behufe nöthige Süßigkeit und Wärme. — Die Coriolanouverture endlich vermochte in Folge etwas schleppend matter Ausführung diesmal nicht den sonst gewohnten mächtig ergreifenden Eindruck zu machen, während die in diesen Concerten sehr oft gehörte Oberonouverture mit gewohnter glänzender Virtuosität gespielt wurde. —

Halle.

Am 10. December fand in dem schönen Concertsaale der hiesigen Freimaurerloge das zweite Concert der „vereinigten Berggesellschaft“ statt. Entziehen sich auch diese musikalischen Aufführungen einer öffentlichen Besprechung, so finden wir doch eine Erwähnung derselben an dieser Stelle keineswegs ungerechtfertigt. Von jeher zeichneten sich die „Bergconcerte“ durch Gediegenheit aus und ihr fördernder Einfluß auf das Musikleben unserer Stadt ist und war jedenfalls kein geringer. Die Leitung derselben befindet sich gegenwärtig in den Händen des Hrn. Stadtmusikdir. John. Derselbe hat sich die Pflege guter Musik stets nach Kräften angelegen sein lassen, und seine Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt beim Einstudiren der auszuführenden Orchesterwerke sowie seine Sicherheit und künstlerische Einsicht und Umsicht sind durchaus anerkennenswerth. Die Vorführung der Instrumentalcompositionen geschieht durch das hiesige gut besetzte Stadtorchester, welches jedoch in den meisten Fällen durch fremde Kräfte angemessen verstärkt wird. Zu den Solovorträgen werden fast ausschließlich fremde renommirte Künstler und Künstlerinnen gewonnen. Die Zusammenstellung der Concertprogramme verräth stets künstlerischen Geschmack und es ist sehr zu schätzen, daß in denselben neben den älteren Meisterwerken auch die bessern Compositionen lebender Künstler eine freundliche Aufnahme finden. — In dem am 10. Nov. unter Mitwirkung von Frl. Anna Eggeling aus Braunschweig und Hrn. Thalgrün aus Paris veranstalteten ersten „Berg-

concerte“ wurde u. A. zu Gehör gebracht: Adur-Symphonie von Beethoven, Mendelssohn's Ouverture zu „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und ein Capriccio über schwedische Nationallieder für Violoncell von Romberg. — Das zweite Bergconcert wurde eröffnet mit Schumann's Bdur-Symphonie. Dieser folgte eine Ouverture zu „Maria Stuart“ von Bierling, welche unter der Direction des Componisten gespielt wurde. Die Gesangvorträge hatte Frl. Emmy Zimmermann vom Stadttheater zu Leipzig übernommen, und es wurden von ihr zu Gehör gebracht: Arien von Beethoven (Ah perfido) und Auber und zwei Lieder (Frühlingslied von Mendelssohn und „Wenn du im Traum wirst fragen“ von Abt). Außerdem spielte die Harfenvirtuosin Frl. Helene Heermann aus Baden-Baden eine größere Phantasie von Parish-Alvars und La mélancholie sowie La danse des sylphes von Godefroid auf der Pedalharfe. Sämmtliche Vorträge wurden mit großer Befriedigung und vielem Beifall aufgenommen. —

Jul. Hanträck.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte

Aufführungen.

Amsterdam. Am 10. v. M. zweites Concert der „Felix meritis“ mit Tausig: Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverturen zu „Egmont“ und „Athalja“, Esdur-Concert von Beethoven und Claviersoli von Liszt ꝛc. — Concert unter Leitung Berlyn's; u. A. „Der Bruderbund von Europa“, nationale Orchester-Phantasie von Berlyn und Mendelssohn's Violinconcert. —

Basel. Am 21. v. M. dritte Kammermusiksoirée mit Frau Walter-Strauß. —

Berlin. Am 20. v. M. dritte Quartettsoirée Joachim's: Quartette in Emoll von Beethoven und in Adur von Schumann. —

Bonn. Am 17. v. M. erstes Abonnementconcert mit Reinecke: durchweg Werke Beethovens, Fidelio-Ouverture, Sanctus und Benedictus aus der Cdur-Messe, Gdur-Concert, Chor-Phantasie und Adur-Symphonie. —

Braunschweig. Am 14. v. M. Abonnementconcert des Concertvereins mit der Pianistin Bölckers, Frau Otten-Anstensen und Concertm. Schradieck; das ziemlich bunte Programm brachte außer Schubert's Phantasie Op. 159 die Namen Gade, Mozart, Mendelssohn, Hauptmann, Tartini und Donizetti. —

Breslau. Am 19. v. M. sechste Soirée des Kammermusikvereins: „Märchenbilder“ für Viola und Clavier von Schumann (Lüstner und Lehnert), Emoll-Quartett von Beethoven ꝛc. — Am 21. sechstes Orchestervereinsconcert: Cmoll-Symphonie von Beethoven, Violinromanze von Damrosch und Concert von Spohr, vorgetragen von Damrosch. —

Brüssel. Am 19. v. M. drittes populaires Concert: Manfred-Ouverture von Schumann, Violinconcert von Beethoven ꝛc. —

Coburg. Am 18. v. M. Hofconcert: Dmoll-Symphonie von Willerst unter Dir. des Compon., Finale aus Mendelssohn's „Loreley“ (Frau Fichtner), „Schön Hedwig“ von Schumann ꝛc. —

Cöln. Am 21. v. M. sechstes Gürzenich-Concert mit Jaell und Frau: Meistersingervorspiel, Cmoll-Symphonie von Beethoven, Soli und Chöre aus Mendelssohn's „Christus“, Duett für zwei Claviere von Hiller ꝛc. —

Eisleben. Erfolgreiches Concert des Musikvereins mit den HH. Th. Winkler, Kallenberg und Friedrichs aus Weimar und Md. Rein: Clavierquartett in Gmoll von Mozart, Bdur-Trio von Beethoven, Solostücke für Flöte (Winkler, welcher wahrhaft excellirte) von Molique und Briccialdi, für Violine (Kallenberg) von Léonard, für Violoncell von Servais (Friedrichs), zwei Chorlieder von Mendelssohn und Hauptmann, und Männerchor „Wir sind nicht Mumien“ von Liszt. — Am 9. v. M. Concert des Mannsfelder Pestalozzivereins unter Rein: „Frühlingsbotschaft“ von Gade, siebentes Concert von Rode (erster Satz) und „Handwerkerleben“, Cantate für Männerchor, Soli und Orchester von H. Rohr. —

Hainichen. Zur Feier des hundertjährigen Todestages Gellert's wurde daselbst, in seinem Geburtsorte, unter Leitung des Kirchenmusikdir. Th. Schneider aus Chemnitz Brahms' „Deutsches Requiem“ ausgeführt. —

Landau. Am 18. v. M. Aufführung von Händel's „Josua“ durch den Musikverein unter der tüchtigen Leitung seines neuen Dirigenten C. v. Radecki; um so anerkennenswerther, als die Musikzustände der Pfalz noch nicht derartig, daß die Aufführung großer Oratorien in der dortigen Gegend öfters ermöglicht werden kann. Die Ausführenden zeigten sich trotz ihrer geringen Bekanntschaft mit Händel im hohen Grade für das herrliche Werk begeistert und ließen die Leistungen des Chores wenig zu wünschen übrig. —

Leipzig. Am 20 v. M. interessante Novitäten-Soirée des Tonkünstlervereins: Trio von Barnekow in Copenhagen, „Am Traunsee“ für Bariton, Frauenchor und Streichorchester von Ferd. Thieriot, Ungarische Tänze (vierhändig) von Brahms, zwei religiöse Gesänge mit Orgel, Violine und Viola von Herm. Zopff und Soloquartett aus einem „Deutschen Psalm“ desselben Componisten sowie Streichquartett von Svendsen in Christiania. — Am heutigen Abende elftes Gewandhausconcert mit Wilhelmj und Frl. Th. Schneider: Bach's Orchestersuite in Ddur, Beethoven's Cmollsymphonie, Violinconcert von David ꝛc.

München. Aufführungen der königl. Vocalkapelle unter Wüllner's Direction: Am 24. Te Deum für Doppelchor von Aiblinger, Messe für Doppelchor von Ett, Graduale von Sale und Offertorium „Hodie Christus natus est“ für Doppelchor von Palestrina; am 25.: Bdur-Messe von Mozart, Graduale „Resonet in laudibus“ von Eccard und Offertorium „Dies sanctificatus“ von Palestrina; am 26.: Messe für Doppelchor von O. Lasso, Graduale von Marenzio und Offertorium von Palestrina. —

New-York. Am 27. Nov. erstes philharmonisches Concert mit der Pianistin Topp: Esdur-Concert von Liszt, Sommernachtstraummusik ꝛc. —

Paris. Zweites populaires Concert der zweiten Serie: Meistersingervorspiel (zum zweiten Male) und Bdur-Symphonie v. Schumann. —

Pest. Concert Joseffi's: Emoll-Concert von Chopin, Kreisleriana, Phantasiestücke von Schumann, Gnomenreigen und Tarantelle von Liszt ꝛc. —

Prag. Am 21. v. M. geistliches Concert der Sophienakademie: „Wachet auf“ von Prätorius, Hymne für Sopran und Chor von Mendelssohn, Duett von Tauwitz und Löwe's Oratorium „Die Auferstehung des Lazarus“. — Am 24. drittes philharmonisches Concert: „Tasso“ von Liszt, Suite von Raff, Ouverture von Krejci und Pastoralsymphonie. —

Stuttgart. Am 17 v. M. Beethoven-Feier von Stockhausen mit Krumbholz, Pruckner, Singer und Speidel; u. A. Adelaide, Bdur-Trio Op. 97 und Liederkreis an die ferne Geliebte. — Am 23. vierte Kammermusiksoirée mit Reinecke, Wehrle, Wien und Krumbholz: Clavierquintett von Reinecke, Quartett von Mozart ꝛc. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— In diesem Monat soll in Hamburg „Lohengrin“ mit Niemann neu in Scene gehen. —

— In Elberfeld brachte kürzlich Capellm. Langert den „Tannhäuser“ ganz trefflich zur Aufführung. Näheres in nächster Nr. —

Vermischtes.

— A. Tottmann's S. 410 besprochene theoretisch-praktische Vorträge haben solchen Anklang gefunden, daß derselbe auch vom hiesigen Künstlerverein für einen Cyclus ähnlicher, von dieser Gesellschaft ebenfalls sehr günstig aufgenommener Vorlesungen gewonnen worden ist. —

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 7. Januar 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 2.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber das Dirigiren.

Von

Richard Wagner.

(Fortsetzung.)

Wie ich dieß mit dem Vorangehenden bereits öfter berührte, sind Versuche zur Modification des Tempo's zu Gunsten des Vortrages klassischer, namentlich Beethoven'scher Tonstücke von dem Dirigenten-Gremium unserer Zeit immer mit Widerwillen aufgenommen worden. Ich wies ausführlicher nach, daß einseitige Modifikation des Zeitmaaßes, ohne entsprechende Modifikation des Vortrages im Betreff der Tongebung selbst, ein anscheinendes Recht zu Einsprüchen gebe, wogegen ich den hier tiefer zu Grunde liegenden Fehler ebenfalls aufdeckte, somit diesen Einsprüchen keinen anderen Grund als den der Unfähigkeit und Unberufenheit unsrer Dirigenten im Allgemeinen übrig ließ. Ein wirklich giltiger Grund zur Abmahnung von dem mir unerläßlich dünkenden Verfahren in jenen bezeichneten Fällen ist allerdings wiederum der, daß jenen Tonstücken nichts schädlicher werden müßte, als willkürlich in ihren Vortrag gelegte Nüancen auch des Tempo's, wie sie sofort dem phantastischen Belieben jedes, etwa auf Effekt losarbeitenden oder von sich eingenommenen eitlen Taktschlägers Thür und Thor öffnen, und unsre klassische Musiklitteratur mit der Zeit zu gänzlicher Unkenntlichkeit entstellen würden. Hiergegen läßt sich natürlich nichts anderes einwenden, als daß es eben traurig um unsre Musik steht, da solche Befürchtungen aufkommen können, weil damit zugleich ausgesprochen ist, daß man an eine Macht des wahren Kunstbewußtsein's, an welcher jene Willkürlichkeiten sich sogleich brechen würden, in unsren gemeinsamen Kunstzuständen nicht glaubt. Somit fällt auch dieser, andrerseits wohlgerechtfertigte, selten aber ehrlich gemeinte Einspruch auf das Zugeständniß einer allgemeinen Unfähigkeit unsres musikalischen Dirigentenwesens zurück: denn, wenn es den Stümpern nicht erlaubt sein soll, mit unsrer klassischen Musik willkürlich zu verfahren, warum haben dagegen unsre vorzüglichsten und angesehensten Musiker nicht für das Rechte gesorgt, und warum haben gerade sie den Vortrag dieser klassischen Musik in eine Bahn der Trivialität und wirklichen Entstellung geleitet, daß mit Recht jeder lebhaft empfindende Musiker sich davon unbefriedigt, ja angewidert fühlen muß?

So kommt es denn auch, daß jener an sich berechtigte Einspruch meistens nur als Vorwand zu jeder Opposition gegen jede Bemühung in dem von mir gemeinten Sinne gebraucht wird, und der Grund wie die Absicht hiervon bleiben immer nur die eigene Unfähigkeit und geistige Trägheit, welche unter Umständen bis zur Aggressivität sich erhitzen, da die Unfähigen und Trägen eben in immenser Majorität sind.

Da nun die meisten klassischen Werke stets nur in höchst unvollkommener Weise bei uns zuerst eingeführt worden sind, (man denke nur an die Berichte über die Umstände, unter welchen Beethoven's schwierigste Symphonien zur ersten Aufführung gelangten!) Vieles auch sofort nur gänzlich entstellt vor das deutsche Publikum gebracht wurde, (man vergleiche hierüber meine Abhandlung über Gluck's Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis“ in einem der früheren Jahrgänge dieser Blätter!) so muß man sich jetzt deutlich machen, welches der Zustand des Vortrages nur sein kann, in welchem diese Werke uns unter dem Gesetze jener Unfähigkeit und Trägheit eifrigst konservirt werden, wenn man andrerseits rücksichtslos erwägt, in welchem Sinne selbst ein Meister wie Mendelssohn sich mit der Leitung dieser Werke befaßte! Gewiß ist nun von bei weitem untergeordneteren musikalischen Größen nicht zu verlangen, daß sie von selbst zu einem Verständniß kommen sollten, welches ihrem eigentlichen Meister

nicht aufging; denn für Minderbefähigte giebt es nur einen Wegweiser zum Erfassen des Richtigen, — das Beispiel. Auf dieses konnten sie auf dem von ihnen eingeschlagenen Wege nicht treffen. Das Trostlose ist nun aber, daß dieser führerlose Weg zu einer solchen Breite ausgetreten worden ist, daß nirgends mehr Raum für denjenigen übrig geblieben, der das Beispiel etwa einmal geben könnte. Und deswegen unterwerfe ich hier diese pietistische Abwehr desjenigen Geistes, den ich als den richtigen für den Vortrag unsrer großen Musik bezeichnet habe, einer schärfer eingehenden Betrachtung, um den sonderbaren renitenten Geist, welcher jene Abwehr eingiebt, in seiner wirklichen Armseligkeit aufzudecken, und vor Allem ihm den Heiligenschein zu benehmen, mit welchem er sich als keuscher deutscher Kunstgeist zu schmücken herausnimmt. Denn dieser Geist ist es, welcher jeden freien Aufschwung unsres Musikwesens hemmt, jeden frischen Luftzug von seiner Athmosphäre ferne hält, und mit der Zeit wirklich die glorreiche deutsche Musik zu einem farblosen, ja lächerlichen Gespenst verwischen kann.

Es erscheint mir nun wichtig, diesem Geiste nahe in die Augen zu sehen, und ihm auf den Kopf zu zu sagen, woher es stamme, — nämlich ganz gewiß nicht aus dem Geiste der deutschen Musik. Diesem näher nachzuforschen wird hier nicht nöthig sein. Den positiven Werth der neueren, d. h. Beethoven'schen, Musik abzuwägen, ist nicht so leicht, denn er wiegt schwer, und zu einem Versuche hierzu haben wir gute Stunden und bessere Tage abzuwarten, als unser heutiges Musikwesen sie uns bereitet; dagegen möge es uns für jetzt als Studie hierzu gelten, daß wir den negativen Beweis für jenen Werth an dem Unwerth derjenigen Musikmacherei nachweisen, welche sich gegenwärtig als klassich und beethovenisch gebahrt. —

Es ist nun zunächst zu beachten, daß die von mir näher bezeichnete Opposition, während sie nur durch gänzlich ungebildete Skribenten in der Presse sich wirklich laut, ja lärmend benimmt, bei ihren eigentlichen unmittelbaren Theilhabern mehr verbissen und wortscheu sich äußert. („Sehen Sie, er kann sich nicht aussprechen" — sagte mir, mit bedeutungsvoll sinnigem Blicke, einmal eine Dame von solch einem sittigen Musiker.) Das Schicksal der deutschen Musikzustände, die gänzliche Achtlosigkeit der deutschen Kunstbehörden, hat Jenen nun einmal die Führung der höheren deutschen Musikgeschäfte in die Hände gespielt: sie fühlen sich sicher in Amt und Würden. — Wie ich vom Anfang herein es beachten ließ, besteht dieser musikalische Areopag aus zwei grundverschiedenen Geschlechtern: dem der verkommenden deutschen Musikanten alten Styles, welche besonders im naiveren Süddeutschland sich länger in Ansehen erhielten, und dem der dagegen aufgekommenen eleganten Musiker neueren Styles, wie sie namentlich in Norddeutschland aus der Schule Mendelssohn's hervorgingen. Gewissen Störungen ihres gedeiblichen Geschäftes, welche sich von neuester Zeit datiren, ist es zu verdanken, daß diese beiden Gattungen, welche sonst nicht viel von einander hielten, sich zu gegenseitiger Anerkennung vereinigt haben, und in Süddeutschland die Mendelssohn'sche Schule, mit dem was dazu gerechnet wird, schließlich nicht minder goutirt und protegirt wird, als in Norddeutschland der Prototyp der süddeutschen Unproductivität mit plötzlich empfundener Hochachtung bewillkommnet wird, was der selige Lindpaintner leider nicht mehr erlebt hat. Beide reichen sich so zur Versicherung ihrer Ruhe die Hände. Vielleicht hatte die erstere Gattung, die des von mir gemeinten eigentlichen deutschen Musikanten, bei dieser Allianz einen gewissen inneren Widerwillen zu überwinden: doch hilft ihr eine nicht vorzüglich löbliche Eigenschaft der Deutschen aus der Verlegenheit, nämlich die mit der Unbeholfenheit verbundene Scheelsucht. Diese Eigenschaft verdarb bereits einen der bedeutendsten Musiker der neueren Zeit (wie ich dieß anderswo nachgewiesen habe) bis zur Verläugnung seiner eigenen Natur, bis zur Unterwürfigkeit unter das deutsch-verderbliche neue Gesetz der — eleganten zweiten Gattung. Was die Opposition der untergeordneteren handwerklichen Naturen betraf, so hatte sie nicht viel anderes zu sagen, als: wir können nicht mit fort, wir wollen daß Andere auch nicht fort können, und ärgern uns, wenn die doch fort können. Hier ist Alles ehrliche Bornirtheit, die nur aus Aerger unehrlich wird.

Anders verhält es sich dagegen im neueren Lager, wo die seltsamsten Verzweigungen persönlicher, geselliger, ja nationaler Interessen die allercombinirtesten Verhaltungs-Maximen an die Hand gegeben haben. Ohne auf die Bezeichnung dieser mannigfaltigen Interessen hier einzugehen, hebe ich nur dieses Hauptsächlichste hervor, daß hier Vieles zu verbergen, Vieles nicht merken zu lassen ist. In einem gewissen Sinne liegt hier sogar daran, an sich den „Musiker" nicht eigentlich auffällig werden zu lassen: und dieß hat seinen Grund.

Mit dem rechten deutschen Musiker war ursprünglich schwer zu verkehren. Wie in Frankreich und England, war der Musiker auch in Deutschland von je in sehr vernachlässigter, ja verachteter sozialer Stellung; hier wurden von den Fürsten und Vornehmen fast nur italienische Musiker für Menschen gehalten, und in wie demüthigender Weise sie den deutschen vorgezogen wurden, können wir unter andrem an Mozart's Behandlung von Seiten des kaiserlichen Hofes in Wien uns abnehmen. Bei uns blieb der Musiker immer nur ein eigenthümliches, halb wildes, halb kindisches Wesen, und als solches ward es von seinen Lohngebern gehalten. Unsere größten musikalischen Genie's trugen für ihre Bildung die Merkmale dieser Ausscheidung aus der feineren, oder auch geistreicheren Gesellschaft an sich: man denke nur an Beethoven in seinem Verkehr mit Göthe in Teplitz! Bei dem eigentlichen Musiker setzte man eine der höheren Bildung durchaus unzugängliche Organisation voraus. H. Marschner, da er mich 1848 in lebhaften Bemühungen für die Hebung des Geistes in der Dresdener Kapelle begriffen sah, mahnte mich einmal fürsorglich hiervon ab, und meinte, ich sollte doch nur bedenken, daß der Musiker ja rein unfähig wäre mich zu verstehen. — Gewiß ist nun, daß (worauf ich schon anfänglich hinwies) auch die höheren und höchsten musikalischen Posten bei uns allermeistens nur durch von unten aufgerückte eigentliche „Musiker" eingenommen worden sind, was in einem guten handwerkerlichen Sinne manches Vortreffliche mit sich brachte. Es bildete sich ein gewisses Familienwesen in solch einem Orchester-Patriarchat aus, dem es nicht an Innigkeit, sondern wohl nur an dem zu rechter Zeit einmal frei eindringenden Luftzuge eines genialen Anhauches fehlte, welcher dann schnell ein schönes, wenn auch mehr wärmendes als leuchtendes Feuer dem eigenthümlich intelligenten Herzen eines solchen Körpers entfachen konnte.

Wie nun aber z. B. den Juden unser Gewerkwesen fremd geblieben ist, so wuchsen auch unsere neueren Musikdirigenten nicht aus dem musikalischen Handwerkerstande auf, der ihnen, schon der strengen wirklichen Arbeit wegen, widerwärtig war. Dagegen pflanzte sich dieser neue Dirigent sogleich auf der Spitze

des musikalischen Innungswesens, etwa wie der Banquier auf unsere gewerkthätige Societät, auf. Hierfür mußte er sofort Eines mitbringen, was dem von unten auf gedienten Musiker eben abging, oder von ihm doch nur äußerst schwer, und selten genügend zu gewinnen war: wie der Banquier das Capital, so brachte dieser die Gebildetheit mit. Ich sage: Gebildetheit, nicht Bildung; denn wer diese warhaft besitzt, über den ist nicht zu spotten: er ist Allen überlegen. Der Besitzer der Gebildetheit aber läßt über sich reden.

Mir ist nun kein Fall bekannt geworden, in welchem selbst bei der glücklichsten Pflege dieser Gebildetheit hier der Erfolg einer wahren Bildung, nämlich wahre Geistesfreiheit, Freiheit überhaupt, zum Vorschein kam. Selbst Mendelssohn, bei so mannigfachen und mit ernstlicher Sorgfalt gepflegten Anlagen, ließ deutlich an sich erkennen, daß er zu jener Freiheit nie gelangte, und jene eigenthümliche Befangenheit nie überwand, welche für den ernsten Betrachter ihn, trotz aller verdienten Erfolge, außerhalb unsres deutsches Kunstwesens erhielt, ja vielleicht in ihm zu einer nagenden, sein Leben so unbegreiflich früh verzehrenden Pein ward. Der Grund hiervon ist eben dieser, daß dem ganzen Motive eines solchen Bildungdranges keine Unbefangenheit innewohnt, wogegen dieses mehr in der Nöthigung, vom eigenen Wesen etwas zu verdecken, als in dem Triebe, dieses selbst frei zu entfalten, beruht. Die Bildung, welche hieraus hervorgeht, kann daher nur eine unwahre, eine eigentliche Afterbildung sein: hier kann in einzelnen Richtungen die Intelligenz sehr geschärft werden; das, worin alle Richtungen zusammentreffen, kann aber nie die wahre, rein sehende Intelligenz selbst sein. — Wenn es nun fast tief bekümmert, diesen inneren Vorgang an einem besonders begabten, und zart organisirten Individuum zu verfolgen, so widert es uns dagegen bald an, bei geringeren und trivialeren Naturen dem Verlaufe und Ergebnisse desselben nachzugehen. Hier lächelt uns bald Alles platt und nichtig an, und haben wir nicht Lust, dieses Grinsen der Gebildetheit wiederum zu belächeln, wie die meisten unsren Kulturzuständen oberflächlich Zusehenden sie einzig zu empfinden pflegen, so gerathen wir über diesen Anblick wohl in wirklichen Unmuth. Und hierzu hat der deutsche Musiker ernstliche Veranlassung, wenn er heut zu Tage gewahren muß, daß diese nichtige Gebildetheit sich auch ein Urtheil über den Geist und die Bedeutung unserer herrlichen Musik anmaaßen will.

Im Allgemeinen ist es ein Hauptcharakterzug dieser Gebildetheit, bei nichts stark zu verweilen, sich in nichts tief zu versenken, oder auch, wie man sich ausdrückt, von nichts viel Wesens zu machen. Dabei wird das Größte, Erhabenste und Innigste für etwas recht Natürliches, ganz „Selbstverständliches", zu jeder Zeit Allen zu Gebote stehendes ausgegeben, davon Alles zu erlernen, auch wohl nachzumachen sei. Bei dem Ungeheuren, Göttlichen und Dämonischen ist daher nicht zu verweilen, schon weil an ihm etwas Nachzuahmendes eben durchaus nicht aufzufinden glückt, weshalb es dieser Gebildetheit geläufig ist, z. B. von Auswüchsen, Uebertreibungen u. drgl. zu reden, woraus dann wieder eine neue Art von Aesthetik hervorgegangen, welche vor Allem sich an Göthe zu lehnen vorgiebt, weil dieser ja auch allen Ungeheuerlichkeiten abhold gewesen wäre, und dafür so eine schöne, ruhige Klarheit erfunden habe. Da wird denn die „Harmlosigkeit" der Kunst gepriesen, der hier und da zu heftige Schiller aber einigermaaßen verächtlich behandelt, und so, in kluger Uebereinstimmung mit dem Philister unsrer Zeit, ein ganz neuer Begriff von Klassizität gebildet, zu welchem in weiteren Kunstgebieten endlich auch die Griechen herbeigezogen werden, bei denen ja klare, durchsichtige Heiterkeit so recht zu Hause war. Und diese seichte Abfindung mit allem Ernsten und Furchtbaren des Daseins wird zu einem völligen System neuester Weltanschauung erhoben, in welchem schließlich auch unsere gebildeten neuen Musikheroen ihren ganz unbestrittenen, behaglichen Ehrenplatz finden.

Wie diese sich mit unsren großen deutschen Tonwerken abfanden, wies ich an einigen beredten Beispielen nach. Hier ist nur noch zu erklären, was es mit diesem, von Mendelssohn so dringend empfohlenen „Darüberhinweggehen" für einen heitren griechischen Sinn hatte. An seinen Anhängern und Nachfolgern ist dieß am deutlichsten nachzuweisen. Bei Mendelssohn hieß es: die unvermeidlichen Schwächen der Ausführung, unter Umständen vielleicht auch des Auszuführenden, verbergen; bei Jenen kommt nun aber noch das ganz besondere Motiv ihrer Gebildetheit hinzu, nämlich: überhaupt zu verdecken, kein Aufsehen zu machen. Dieß hat nun einen fast rein physiologischen Grund, welcher mir aus einem scheinbar hiervon abliegenden Erlebnisse auf analogische Weise recht klar wurde. Für die Aufführung meines „Tannhäuser" in Paris hatte ich die erste Scene im Venusberg neu bearbeitet, und das hierfür früher nur flüchtig Angedeutete nach breiterer Anlage ausgeführt: den Balletmeister wies ich nun darauf hin, wie die jämmerlich hüpfenden kleinen Pas seiner Mänaden und Bacchantinen sehr läppisch zu meiner Musik kontrastirten, und wie ich dagegen verlange, daß er hierfür etwas dem auf berühmten antiken Reliefs dargestellten Gruppen der Bacchantenzüge Entsprechendes, Kühnes und wild Erhabenes erfinden, und von seinem Corps ausführen lassen solle. Da pfiff der Mann durch die Finger, und sagte mir: „Ah, ich verstehe Sie sehr wohl, aber dazu bedürfte ich lauter erster Sujets; wenn ich diesen meinen Leuten ein Wort hiervon sagen, und ihnen die von Ihnen gemeinte Attitüde angeben wollte, auf der Stelle hätten wir den „Cancan", und wären verloren". — Ganz das gleiche Gefühl, welches meinen Pariser Balletmeister zur Einhaltung des allernichtssagendsten Tanzpas seiner Mänaden und Bacchantinen bestimmte, verbietet nun unsren eleganten Musikführern neuen Styles, sich selbst irgendwie den Zügel ihrer Gebildetheit schießen zu lassen: sie wissen, daß das bis zum Offenbach'schen Skandal führen kann. Ein warnendes Beispiel für sie war hierin Meyerbeer, der durch die Pariser Oper bereits in so bedenklicher Weise zu gewissen semitischen Accentuationen in der Musik verleitet worden war, daß die „Gebildeten" einen Schreck davor bekamen.

Ein großer Theil ihrer Bildung bestand seither eben darin, auf ihr Gebahren mit der Sorgfalt Acht zu haben, wie der mit dem Naturfehler des Stammelns oder Lispelns Behaftete, welcher in seiner Kundgebung alle Leidenschaftlichkeit vermeiden muß, um nicht etwa in das ungebührlichste Stottern oder Sprudeln zu verfallen. Diese stete Acht auf sich hat nun gewiß den sehr angenehmen Erfolg gehabt, daß ungemein viel Widerwärtiges nicht mehr zum grellen Vorschein kam, und die allgemeine humane Mischung viel unauffälliger vor sich ging, was wiederum für uns Alle das Gute hatte, daß unser eigenes heimisches, nach vielen Seiten hin ziemlich versteiftes und dürftig entwickeltes Element manche lockernde Anregung gewann: ich erwähnte anfänglich bereits, daß bei unsren Musikern die Grobheit sich mäßigte, zierliche Ausarbeitung des Detail's im Vortrag u. s. w. mehr an die Tagesordnung kam. Aber etwas Anderes ist es, wenn aus dieser Nöthigung zur Zurückhaltung

und Ausglättung gewisser bedenklicher persönlicher Eigenschaften ein Prinzip für die Behandlung unsrer eigenen Kunst abgeleitet werden soll. Der Deutsche ist eckig und ungelenk, wenn er sich manierlich geben will: aber er ist erhaben und Allen überlegen, wenn er in das Feuer geräth. Das sollen wir nun Jenen zu Liebe zurückhalten?

In Wahrheit steht es heut'zu Tage darnach aus. — Wo ich früher noch mit einem jungen Musiker, der in Mendelssohn's Nähe gekommen war, zusammentraf, wurde mir immer nur die eine vom Meister ertheilte Ermahnung berichtet, beim Componiren ja nicht an Wirkung oder Effekt zu denken, und Alles zu vermeiden, was solchen hervorbringen könnte. Das lautete ganz schön und gut, und wirklich ist es auch allen dem Meister treu gebliebenen Schülern nie begegnet, Effekt oder Wirkung hervorzubringen. Nur schien mir dieß eine gar zu negative Lehre zu sein, und das Positive des Erlernten sich nicht sonderlich reich auszunehmen. Ich glaube, alle Lehre des Leipziger Conservatoriums ist auf diese negative Maxime begründet, und habe erfahren, daß die jungen Leute mit der in ihr enthaltenen Warnung dort völlig gequält wurden, wogegen die besten Anlagen ihnen bei den Lehrern keine Gunst gewinnen konnten, sobald sie für ihren Geschmack an der Musik zunächst nicht Allem entsagten, was nicht psalmengerecht wäre.

Zunächst, und für unsere Untersuchung am wichtigsten, äußerte sich der Erfolg dieser negativen Maxime eben im Vortrage unsrer klassischen Musik. Dieser ward einzig durch die Furcht davor geleitet, etwa in das Drastische zu fallen. Ich habe bisher nichts davon erfahren können, daß namentlich diejenigen Beethoven'schen Klavierkompositionen, in denen des Meisters eigenthümlichster Styl am Erkenntlichsten ausgebildet ist, von den Bekennern jener Lehre wirklich studirt und gespielt worden sind. Lange Zeit blieb es mein sehnlicher Wunsch, Jemand anzutreffen, der mir einmal die große Bdur-Sonate zu Gehör bringen könnte; er wurde mir endlich erfüllt, aber allerdings aus einem ganz anderen Lager, als jenem in der Kriegszucht der Mendelssohn'schen Maxime geschulten. Von dem großen Franz Liszt wurde mir denn auch erst meine Sehnsucht, Bach zu hören, erfüllt. Gerade Bach wurde zwar mit Vorliebe auch dort kultivirt; denn hier, wo vom modernen Effekt, oder auch von Beethoven'scher Drastik gar nicht die Rede sein konnte, war die seligmachende glatte, durchaus gewürzlose Vortragsart scheinbar so recht eindringlich beizubringen. Von einem der namhaftesten älteren Musiker und Genossen Mendelssohn's (dessen ich schon bei Gelegenheit des Tempo di Menuetto der achten Symphonie gedachte) erbat ich mir einmal den Vortrag des achten Präludiums mit Fuge aus dem ersten Theile des wohltemperirten Klaviers (Es-moll), weil dieses Stück mich stets so besonders magisch angezogen hatte; ich muß gestehen, daß ich selten einen ähnlichen Schreck empfunden habe, als ihn mir die freundlichste Gewährung dieser meiner Bitte brachte. Da war denn allerdings von düstrer deutscher Gothik und all den Allfanzereien nicht mehr die Rede; dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes mit einer „griechischen Heiterkeit" über das Klavier hin, daß ich vor Harmlosigkeit nicht wußte wohin, und unwillkürlich in eine neu-hellenische Synagoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alttestamentarische Accentuiren auf das Manierlichste ausgemerzt war. Noch prickelte mir dieser sonderbare Vortrag in den Ohren, als ich endlich einmal Liszt bat, mein musikalisches Gemüth von diesem peinlichen Eindrucke zu reinigen: er spielte mir das vierte Präludium mit Fuge (Cis-moll). Nun hatte ich wohl gewußt, was mir von Liszt am Klavier zu erwarten stand; was ich jetzt kennen lernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studirt hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung; Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Theilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihm kräftig gläubig mir zu lösen vermag. Ich weiß aber auch, daß Jene von ihrem als Eigenthum gehüteten Bach nichts wissen; und wer hieran zweifelt, dem sage ich: laßt ihn euch von ihnen vorspielen!

Ich rufe ferner den ersten Besten aus jenem pietistischen Musik-Mäßigkeitsvereine, den ich sofort noch näher betrachten werde, auf, wenn er einmal von Liszt die große Beethovensche B-dur-Sonate spielen hörte, mir gewissenhaft zu bezeugen, ob er diese Sonate vorher wirklich gekannt und verstanden hatte? Mir wenigstens ist es möglich, einen Solchen zu bezeichnen, der mit Allen, welche diesem wundervollen Erlebnisse beiwohnten, in wahrer Ergriffenheit jenes unerläßliche Geständniß zu bekräftigen sich gedrungen fühlte. Wer ist es noch jetzt, der Bach und den ächten großen Beethoven wirklich öffentlich zum Vortrag bringt, und jede Zuhörerschaft zu dem gleichen freudigen Geständnisse hinreißt? Ist es ein Schüler der Enthaltsamkeitsschule? Nein! Es ist einzig Liszt's berufenster Nachfolger, Hans von Bülow.

Dieß genüge für jetzt, um hierüber etwas gesagt zu haben. —

(Fortsetzung folgt.)

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Joseph Rheinberger, Op. 21. **Die Wassersee.** Gedicht von H. Lingg, für vier Singstimmen oder kleinen gemischten Chor und Pianoforte. Leipzig, E. Fritzsch. 1 Thlr.

——— Op. 25. **Lockung.** Gedicht von J. v. Eichendorff, für vier Singstimmen und kleinen gemischten Chor und Pianoforte. Ebend. 1 Thlr.

Rheinberger hat sich innerhalb einer verhältnißmäßig kurzen Zeit einen guten Ruf als Componist erworben; auch die beiden vorliegenden Werke legen von Neuem Zeugniß dafür ab, daß er denselben in gerechtfertigter Weise verdient. Das bekannte Wort, daß der Mensch — und vor allem der Künstler — mit seinen Zwecken wächst, dürfte sich vielleicht nur bei wenigen Tonsetzern der Neuzeit in dem Maße bewahrheiten als bei Rh., denn unleugbar documentirt er sich als ein hochbedeutendes Talent, bei welchem gründliches Wissen mit tüchtigem Können sich vereint. Was uns aber hauptsächlich bei Rh. interessirt hat, ist, daß auch er sich auf den Boden der Neuzeit stellt, wenn er immerhin zugleich der Vergangenheit ihr gebührendes Recht zukommen läßt. Ferner ist es die mitunter gradezu großartig zu nennende Führung der einzelnen Stimmen, wodurch er die interessantesten Effecte zu erzielen versteht. Aber in diesem Puncte wird er gewiß am Meisten das Mißfallen alter Philister erregen, denen vorzugsweise der freie Eintritt des Quartsextaccordes als eine Beleidigung für das Ohr gilt. Wir können darüber mit dem Componisten nicht rechten und wollen es auch nicht. Noch zu erwähnen ist, daß uns in der

Rh.'schen Melodik eine ausgeprägte Selbstständigkeit entgegentritt, die sich fern von allem Trivialen zu halten weiß. Selbst da, wo er sich dem Volkston zu nähern unternimmt, wie z. B. im Anfange von Op. 25, „Lockung" („Hörst du nicht die Bäume rauschen" 2c.) versteht er es mit großem Geschick, dem Ganzen eine so noble Wendung zu geben, daß der Zuhörer nur den wohlthuendsten, angenehmsten Eindruck erhält.

Wer es unternimmt, die Lingg'sche Dichtung „Die Wasserfee" in Musik zu setzen, von dem muß man schon etwas Tüchtiges voraussetzen, und wir müssen gestehen, daß Rh. seine Aufgabe trefflich gelöst hat. Dem Ganzen ist, ungeachtet des ernsten Charakters, im Allgemeinen ein recht packender Zug eigen, der aber dem Zuhörer erst vollständig klar werden dürfte, wenn ihm der Lingg'sche Text zuvor bekannt geworden ist. Wir rathen daher, bei Aufführungen den Text der (von Rh. dem Prof. Riehl in München gewidmeten) „Wasserfee" stets mit auf das Programm zu setzen; es dürfte dies — abgesehen von dem Interesse des Componisten — auch für die betreffenden Gesangvereine selbst von wesentlichem Nutzen sein.

Einen ganz anderen Ton schlägt Rh. in Op. 25, „Lockung" an, wozu selbstverständlich der Eichendorff'sche Text die Veranlassung bieten mußte. Durch die ganze Composition weht ein so wohlthuender, angenehmer Hauch von Lieblichkeit und Anmuth, daß man wohl mit Sicherheit darauf rechnen kann, das Werk werde sich sogleich bei dem erstmaligen Hören Beifall erwerben. Besonders versprechen wir uns einen guten Eindruck von der Stelle „Wenn die Bäume träumend lauschen", welche wie eine ähnliche in der „Wasserfee" („Wellen rauschen um die Brüste und wie Harfen klingt's darein") den Autor wiederum von der liebenswürdigsten Seite zeigen. Dem Chorgesangverein „Ossian" in Leipzig, welchem die „Lockung" gewidmet ist, wird mit diesem Werke eine wahrhaft dankenswerthe Bereicherung seiner Programme geboten, und wir wünschen überhaupt lebhaft, sowohl die „Wasserfee" als auch die „Lockung", welche beiderseits an die Ausführenden nicht ganz unerhebliche Anforderungen stellen, in den Programmen größerer Gesangvereine recht bald verzeichnet zu finden. — Otto Blauhuth.

Correspondenz.

Paris.

Die erste Aufführung der Ouverture zu den „Meistersingern" im letztsonntäglichen Concert populaire bewies einmal wieder, wie lebhaft man sich für Wagner's Musik hier interessirt und passionirt. Lange vor Beendigung der Ouverture begannen die scandalsüchtigen Opponenten bereits ihren Tumult, was eben bekundet, daß sie es diesmal eigens darauf abgesehen hatten, den zahlreichen Freunden Wagner's den Genuß des Werkes um jeden Preis zu verderben. Diese aber waren auch nicht müßig und verlangten dessen Wiederholung, was zusammen ein beinahe halbstündiges Charivari ergab. „Und es wallet und siedet und brauset und zischt, wie wenn Wasser mit Feuer sich menget," konnte man da mit Schiller ausrufen. Was bezwecken eigentlich diese unverbesserlichen Unruhestifter? Wissen sie denn nicht, daß sie mit ihrem Gebahren grade den Wagner'schen Werken die allerbeste Reclame bereiten? Alle Welt wird nun begierig sein, die Schöpfungen des Meisters, welchen man so kindisch heftig bekämpft, zu hören und ihn dann mit ruhigerer Ueberlegung beurtheilen. Es war daher ein sehr treffendes, wenn auch augenscheinlich kühnes Unternehmen, als Pasdeloup an sein Publicum die Worte richtete: er begreife es sehr wohl, daß man ein Werk Wagner's nicht sogleich nach dem ersten Anhören nach Gebühr beurtheilen und verstehen könne; er werde daher die Ouverture nächsten Sonntag nochmals auf das Programm setzen. Und gesagt, gethan. Die Ouverture prunkt als letzte Nummer des morgen (d. 19. Dec.) stattfindenden Concertes und der riesengroße Cirque Napoléon wird wahrscheinlich viel zu klein sein, um die Zuströmenden zu fassen. Außerdem kommen in diesem Concerte noch die Bdur-Symphonie von Schumann und Beethoven's Musik zu „Egmont" zur Ausführung. —

Es hat sich hier ein Schumann-Verein mit dem Pianisten Delahaye an der Spitze gebildet, welcher die Vorführung der Kammermusik Schumann's, der Clavier-Quartette, Quintette, Trios, Duos 2c. bezweckt. Die Streichinstrumentalisten White, Lasserre, Madier-Montjeau und Waefelghem werden an diesen im Salon Erard vom 27. Januar bis 7. April bevorstehenden sechs Aufführungen Theil nehmen. Auch den Werken von Raff und Brahms wird hierbei eine besondere Berücksichtigung verheißen. — Die zweite Aufführung von Schumann's „Paradies und Peri" am vorigen Montag im Théâtre italien hatte einen weit entschiedeneren, theilweise glänzenden Erfolg als die erste, da die Ausführung eine viel gerundetere war.

Neben dieser erwachten Theilnahme für ernste und klassische Werke florirt auch das heitere Genre, und haben die neuen Offenbachiaden „Les Brigands" im Théâtre des Variétés und „La Princesse de Trebizonde" in den Bouffes Parisiennes der Lachlust der Pariser auf längere Zeit neuen Nahrungsstoff zugeführt. — Auber's neue Oper „Rêve d'Amour", welche in der Opéra comique in den nächsten Tagen zur Aufführung kommt, enthält, nach der eben gestern stattgehabten, ziemlich günstig aufgenommenen Generalprobe zu urtheilen, manche graziöse Partien, namentlich in dem musikalisch werthvollsten zweiten Acte und in den Romanzen des ersten Actes; von sehr leichter Factur sind die Finales, das zweite Finale etwa ausgenommen, in welchem der französische Altmeister mit mehr Feuer in das Zeug geht. Ganz charmant ist auch das Terzett des dritten Actes. Abgesehen von diesen erwähnten Einzelnheiten, welche ihre zündende Wirkung nicht verfehlen dürften, findet sich manches Chablonenhafte, leichte französische Conservationsmusik, die mit dem ersten Male schon so allgemein verständlich und bereits bekannt scheint, daß ein zweimaliges Hören im Gegensatze zur obigen Wagner'schen Ouverture ganz überflüssig erscheint. Erwähnt sei noch, daß der Text dieser Oper mit vielem scenischen Geschick behandelt ist und namentlich im zweiten Acte sich überraschend entwickelt. Er behandelt die romantische Liebe eines jungen Bauern zu einer Marquise, welche am Schlusse sich als dessen Schwester zu erkennen giebt, wodurch der Liebesträumer natürlich veranlaßt wird, zu seiner ursprünglich verlassenen Braut zurückzukehren.

Vor einigen Tagen starb hier eine Enkelin des bekannten Componisten Kalkbrenner, die letzte nahe Verwandte desselben, ein musikalisch höchst begabtes Mädchen von erst 13 Jahren, Schülerin des ausgezeichneten Pianisten und Componisten Bonewitz.

In dem ersten Conservatoire-Concerte wurde Schumann's Manfred-Ouverture mit entschiedenerem Beifall aufgenommen als im vorigen Jahre. Ein neues Violin-Concert von Joncieu, dem Componisten der im Théâtre lyrique kürzlich aufgeführten Oper „Le dernier jour de Pompéi" konnte sich daselbst nur in seinem Adagio-Satze Geltung verschaffen. — .—ke.

Concertgeber entsprechend, das versteht sich von selbst; das Publicum spendete unendlichen Beifall.

Die zweite Schumann-Soirée des Hrn. Bendel brachte die Variationen für zwei Flügel (gespielt von Hrn. Bendel und dem Unterzeichneten), die große Phantasie in Cdur, die symphonischen Variationen und von kleineren Stücken No. 1 aus den Kinderscenen („Von fremden Ländern und Menschen", das am Wenigsten charakteristische der Sammlung) „Des Abends", „Am Springbrunnen" (für zwei Hände arrangirt) und „Grillen"; Frl. Austin sang vier Lieder von Schumann, diesmal mit günstigerer Wirkung, als wir sie je gehört, ohne die sonst hervortretenden Schärfen und namentlich mit höchst wohlthuendem Piano.

Zu einem eigenen Concerte stellte Herr Delaborde, über welchen wir schon im vorigen Berichte referirten, sich nochmals und in ausführlicher Weise dem hiesigen Publicum vor; er füllte mit seinen Vorträgen von Compositionen Beethoven's, Bach's, von Schumann, Chopin, Liszt und Alkan allein das ganze Programm und erwies sich auf's Neue als ein Meister des Flügels wie des Pedalclaviers. Das Concert, in eine höchst ungünstige Zeit fallend, hatte ein nur spärliches Auditorium gefunden; dasselbe wetteiferte aber, von Nummer zu Nummer animirter, im Beifallsausdruck mit den am Zahlreichsten Besuchtesten. Und mit Recht; denn Herr Delaborde gehört sicherlich zu den bedeutendsten Spielern der Gegenwart. Seine Technik ist von allen Seiten bewundert und anerkannt worden; die Trockenheit eines Tons aber, von welcher Manche auf ein eben solches Gefühlsleben schließen, schreibe ich lediglich dem unglücklichen Pleyel'schen Instrumente zu, an welches der Künstler sich, wie es scheint, unzertrennlich gekettet hat, welches unser Ohr aber sogleich vom ersten Erklingen an so beleidigte, daß es schwer hielt, dem Spieler selbst ein freundliches oder wenigstens unpartheiisches Ohr zu leihen.

Die diesjährige Saison schloß mit der dritten Soirée des Joachim'schen Quartetts; trotzdem es der 20. December war — die Singakademie war bis auf den letzten Platz von einem andächtigen und nach jedem Satz begeisternd applaudirenden Publicum gefüllt. Zur Ausführung kamen Quartette von Haydn (Bdur), Schumann (Adur) und Beethoven (Emoll), und zwar mit Ausnahme einiger Stellen des Schumann'schen Werkes, wo die Instrumente ein über ihre Natur hinausgehendes, durchaus unschönes Fortissimo erzwangen, in vorzüglicher Weise. — Alexis Hollaender.

München.

Die Fortschrittspartei in der Musik, welche eine Zeit lang München zu einem Mittel- und Ausgangspunkt reformatorischer Bestrebungen und Neugestaltungen auf musikalischem Gebiet emporheben zu wollen schien, steht, und zwar nicht ohne bedeutende Mitwirkung einer Presse, die sich fortschittlich nennt, hier allem Anschein nach im Begriff, das so schön gewonnene und bebaute Feld wieder verlassen zu müssen. Die Führer wenigstens sind glücklich entfernt und wir haben Ursache zu jammern, just wie die Juden in der babylonischen Gefangenschaft. „An den Wassern zu Babel sitzen wir und klagen und hängen unsere Harfen an die Weiden"; denn unsere Harfen scheinen so ziemlich zum Verstummen verurtheilt zu sein, und ohne besonderen höheren Befehl wird man sich wohl kaum noch erheblich für die Aufführung unserer Lieblinge begeistern. Um keinen Zweifel über die Gründlichkeit des Systemwechsels aufkommen zu lassen, hat man sich beeilt, die erledigten Dirigentenstellen wahrhaft „klassisch" zu besetzen. — Bald nach Vertreibung der gefährlichen Zukunfts-Musik-Elemente ward, um den lautgewordenen Klagen, als würden die Classiker in ihren Rechten und Ansprüchen ungebührlich benachtheiligt, Rechnung zu tragen, in Eile zu ganz außergewöhnlicher Zeit, im October, ein Concert von ächt klassischem Charakter veranstaltet. Man führte nämlich die „Schöpfung" von Haydn auf. Hatte man auf einen absonderlich starken Besuch nach angeblich sehr langer Entbehrung gerechnet, so befand man sich mit dieser Annahme recht unvermutheter Weise auf falschem Wege. Die Herren der allein seligmachenden classischen Richtung — wenigstens kann man hier die Bemerkung machen — drängen sich nämlich nicht allzuheftig in Concerte und Opern, in denen sie sich allein wohl befinden, dagegen fehlen sie niemals bei Aufführungen Wagner'scher Musik, natürlicherweise nur, um — — sich zu ärgern, und so Etwas kann man sich ja wohl gefallen lassen. — Die Ausführung der „Schöpfung" war übrigens eine recht gute, Chor, Orchester und Solisten zeichneten sich in gleich gelungener Weise aus. Der Chor, zunächst repräsentirt durch die königl. Vocalkapelle, war verstärkt durch die Schüler und Schülerinnen der obersten Chorgesangklasse der königl. Musikschule sowie durch einige Sologesangkräfte des Hofopernpersonals, und da auch die große Orgel im Odeonsaale zur Begleitung benutzt wurde, so war die Wirkung der Chöre eine mächtige und gewaltige. Die Solopartien wurden von Frau Diez sowie den HH. Kindermann und Vogl gesungen. —

Das erste Abonnement-Concert der musikalischen Akademie war, wie herkömmlich, am Allerheiligentage. Die Leitung desselben und der folgenden Concerte befand sich in den Händen des Hrn. Hofkapellm. Wüllner, unter dessen Einfluß sich auch die Programme befinden, und es muß vor Allem lobend hervorgehoben werden, daß W. an der Errungenschaft festhält, Altes und Neues in interessanter Abwechslung zu bieten, sodaß angenommen werden kann, das früher beliebte Abschließungssystem sei für alle Zeiten begraben. Das Programm für dieses erste Concert war ein recht gut gewähltes; es kamen zur Ausführung: Mendelssohn's Melusinen-Ouverture, Arie aus „Catharina Cornaro" von Lachner, zwei Lieder („Ingeborgs Klage" von Rheinberger und Liebeslied von Schumann), Mozart's Maurische Trauermusik, Gades „Frühlingsphantasie" und die Eroica. — Die orchestralen Werke erfuhren eine sehr correcte Ausführung (im Allgemeinen will ich dies hier auch, um mich nicht immer wiederholen zu müssen, für die folgenden Concerte gesagt haben) so correct, daß die classischen Gemüther, die durch Bülow's Art, Modificationen der Tempi einzuführen, nicht wenig erbittert waren, nach und nach wieder milder gestimmt werden, denn so, sagen sie, ist die Auffassung klassisch, während die Bülow'sche den Herren als „romantisch" und sehr bedenklich galt. Die Gesangstücke wurden vorgetragen von Frl. Gungl, einer Tochter des bekannten Componisten Gungl und Schülerin des hiesigen Gesanglehrers Ferdinand Schmidt. Die junge Dame hat eine hübsche Stimme, doch ist ihre Einschulung noch lange nicht vollendet und sie hätte in ihrem und ihres Lehrers Interesse besser gethan, wenn sie mit ihrem öffentlichen Auftreten noch einige Zeit gewartet hätte. Das aber ist eben der Ruin aller Gesangskunst, daß die wenigsten Sänger und Sängerinnen soviel Geduld haben, eine vollständige Schule durchzumachen, und es könnte nach meinem Dafürhalten nur die allerheilsamsten Folgen haben, wenn die Kritik solche Frühgeburten mit allem Ernste zurückwiese. —

Das zweite Abonnementconcert am 17. November wurde durch Haydn's Oxford-Symphonie eingeleitet, die hier zum ersten Male zur Aufführung kam und eine recht freundliche Aufnahme fand. Die Gluck'sche Arie des „Ezio" (Ecco alle mie catene) aus der gleichnamigen Oper bildete die zweite Nummer. Sie war für uns gleichfalls eine Novität und wurde von Frl. Ritter mit vielem Geschmack vorgetragen. Sehr schön sang dieselbe ferner zwei Lieder von Schubert: Liebeslied aus „Rosamunde" sowie „Lachen und Weinen". Den Schluß der ersten Abtheilung bildete Beethoven's Ouverture zur Namensfeier. Mit dem siebenten Violinconcert von Spohr begann die zweite Abtheilung; Hr. Hofmus. Brückner zeigte sich durch den Vor-

trag dieser Composition wiederholt als Virtuosen von nicht geringer Bedeutung. Den Schluß bildete Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale.

Von den Compositionen, welche im dritten Concerte zur Aufführung gelangten, will ich zuförderst diejenigen nennen, welche uns neu waren, nämlich: Symphonie in Bdur von Gade, zwei Lieder von Rheinberger und Zenger und Tripelconcert in Amoll für Clavier, Flöte und Violine von Bach. Seit Bülow uns in den Geist Bach'scher Compositionen wie kein Anderer eingeführt hat, ist den Nachfolgern ihre Aufgabe wesentlich erschwert und es ist nicht leicht, uns in dieser Richtung wieder vollständig zu befriedigen, doch sei den HH. Scholtz, Tillmetz und Wenzl nachgerühmt, daß sie sich's ernstlichst angelegen sein ließen, das schwierige und nicht leicht verständliche Werk gut zur Geltung zu bringen, sodaß es vom Publicum sehr warm aufgenommen wurde. Rheinberger's Lied ist eine feine und sehr stimmungsvolle Composition, eine Arbeit, an der, wie nicht zu verkennen ist, ehrliche Selbstkritik geübt worden ist. Grade das Letztere läßt sich von dem Liede von Zenger nicht sagen; gewöhnliche Gedanken, leicht hingeworfen! Wenn man die Schumann'sche Composition kennt (es ist nämlich der Text „Die Rose, die Lilie" ꝛc.), so sollte man es allerdings nicht für möglich halten, später einer so gewöhnlichen Auffassung begegnen zu können. Gesungen wurden beide Lieder sehr schön von Frl. Stehle. Von orchestralen Werken wurden noch zu Gehör gebracht Spontini's Olympia-Ouverture und Beethoven's Ddur-Symphonie. — (Fortsetzung folgt.)

Prag.

Es mögen nun etwas über sechs Wochen sein, da wurde eines Tages das musikalische Prag durch die Nachricht überrascht, es würden, angeblich „zur Regenerirung unserer verrotteten musikalischen Zustände" philharmonische Concerte in's Leben treten, wobei es in dem betreffenden Aufrufe unter Anderem hieß, „es werde in Prag gar nichts Bedeutendes geboten", somit z. B. das Conservatorium, das seit drei Jahren vorzügliche Erscheinungen älterer und neuerer Zeit in der Regel ganz mustergültig aufführt, gänzlich negirt. Nun, das Unternehmen wäre trotzdem an und für sich sehr löblich und für Prag speciell eigentlich auch im Grunde genommen nothwendig, allein „Versprechen und halten ist zweierlei". Bisher fanden zwei Concerte statt, welche folgende Nummern enthielten: eine Ouverture von Glinka, ferner eine Symphonie von H. E. Bach, hier aus den vor einigen Jahren selig entschlafenen Cäcilienconcerten in viel besserer Ausführung bekannt, das Bruch'sche Concert, der einzige Glanzpunkt des ersten Concertes, von Prof. Bennewitz sehr schön und schwungvoll zur Ausführung gebracht, die Eroica, mit welchem Werke ein abgemattetes Orchester schließen zu lassen, sich sehr nachtheilig erwies (aber — glücklicher Beethoven, du bist doch nicht umzubringen! —) ferner eine Ouverture zu Calderon's „Mago prodigioso" von Dr. A. W. Ambros, unserem renommirten Musikhistoriker, seit Kurzem auch Universitätsprofessor für Musikgeschichte und Aesthetik, Schubert's Cdur-Symphonie, Schumann's Ouverture zu „Julius Cäsar" und das Vorspiel zu den „Meistersingern".

Schubert ging noch leidlich, besonders der zweite Satz (das reizende Andante mit den prachtvollen Bläsermotiven), aber die letztgenannten Piecen! Wahrlich, wenn sich die Herren vorgenommen hätten, Schumann und Wagner gehörig zu discreditiren, sie hätten nicht schlechter spielen können! Fielen schon bei der Ouverture die Noten massenweise unter das Pult; so war das „Vorspiel" der reinste Charivari! Fortissimo wurde begonnen und fortissimo geschlossen, keine Nuancen, keine Sonderung der Motive, kein Hervorheben der Melodie! — man schaute sich in wohlwollenden Kreisen allgemein verdutzt an und fragte sich, ob das dasselbe Vorspiel sei, welches Wagner selbst vor einigen Jahren dirigirte! Smetana, Capellmeister der böhmischen Oper, der sonst ein ganz tüchtiger Musiker ist, hat mit einer derartigen Aufführung seinen Ruhm nicht vergrößert, wie überhaupt die Gesammtaufführungen an dem Mangel einer sorgfältiger nuancirten Auffassung litten. Wo bleibt u. A. das prachtvolle Crescendo und Decrescendo, welches wir z. B. vom Conservatorium zu hören gewohnt sind? Sind etwa blos Noten abzuspielen, wie man ein Pensum aufsagt, oder hat man den Geist eines Werkes zu Gehör zu bringen? Mit so auffallendem Mangel an liebevoller Hingebung oder Verständniß für die reproducirten Werke bessert man unsere Musikzustände noch keineswegs.

Am 18. v. M. fand das durch Erkrankung von Dr. Jul. Rietz um zehn Tage verschobene Concert statt, in welchem dessen dritte Symphonie in Esdur unter seiner Leitung aufgeführt wurde, eine recht anerkennenswerthe und effektvolle Composition, welche durchweg den routinirten Musiker documentirt. Der Componist wurde mit Beifall empfangen und hatte sicherlich alle Ursache, mit den Leistungen des Orchesters (dessen älteste Mitglieder kaum 18—19 Jahre zählen) vollkommen zufrieden zu sein. — Den besten Maßstab für die orchestrale Leitung und für die Präcision des Zusammenspiels bot Rubinstein's (von Frl. Olga Florian gespieltes) Dmoll-Concert, dessen schwierige melodische und rhythmische Begleitungsfiguren bis in's kleinste Detail wiedergegeben wurden. Frl. Florian gehört der Wiener Schule an, hat nicht nur große Sicherheit und Fertigkeit, sondern auch schönen Vortrag und Geist. Wir hörten vor ungefähr drei Jahren dasselbe Concert von Rubinstein selbst, und kann Frl. Florian mit R.'s Darstellung einen ehrenvollen Vergleich aushalten. Allerdings muß man sich die Leistung ins Weibliche übersetzt denken, was aber im Grunde genommen auch nicht zum Nachtheile der jungen Dame ausfällt. Außerdem trug Frl. Fl. Liszt's Fisdur-Rhapsodie und nach mehrfachem Hervorrufe eine Etude von Henselt vor, alles mit Geschmack und technischer Fertigkeit. Zwischen dem Concert und der Rhapsodie spielte das Orchester eine ganz wirkungsvoll arrangirte Transcription des Schubert'schen Ave Maria von Friedr. Lux und als Schlußnummer Rheinberger's Vorspiel zur Oper „Die sieben Raben". Letzteres ist seine hochpoetische Blume, voll Empfindung, Leidenschaft und bei alledem voll edler Einfachheit. Sehr wirkungsvoll instrumentirt, mit prächtigen Cantilenen, besonders für Violoncell, Clarinette und Oboe, wird dieses anziehende Stück sicher in keinem Concerte seine Wirkung verfehlen, sobald man es, von dem etwas zu einfachen Schlusse absehend, eben nur als Vorspiel einer Oper, nicht als Concertpiece betrachtet. Daß Dir. Krejči nach jeder einzelnen Nummer reichen Beifall erhielt, braucht ebenfalls nicht besonders erwähnt zu werden. — H. Kafka.

Chemnitz.

Dank der Singakademie und ihrem wackern Dirigenten Herrn Kirchenmd. Th. Schneider wurde uns am 2. December aufs Neue Gelegenheit geboten, gediegene Musik zu hören, und zwar „Acis und Galathea" von Händel und die Neunte Simphonie von Beethoven. Das im Quartett verstärkte Stadtorchester spielte bis auf einige Einzelnheiten recht brav. Auch die Chöre zeigten sich im Ganzen sicher, rein und frisch. Die Solisten (sämmtlich aus der Schule des Professor Götze in Leipzig) waren Frl. Gutzschebauch, Herr Opernsänger Rebling aus Leipzig und Herr Cantor Finsterbusch aus Glauchau. Frl. Gutzschebauch erfreute uns durch ihren wohlgeschulten, sympathischen hohen Sopran und durch seelenvollen Vortrag. Hr. Rebling, in den weitesten Kreisen bekannt, präsentirte sich uns als ein mit schönem, weichem Tenor begabter und zu meisterhafter Technik gelangter Sänger und Hr. Finsterbusch, im Besitz eines vorzüglichen Baß-Baritons, von bedeutendem Umfange und

für die Baßpartien in beiden Werken ganz besonders geeignet, würde die technisch sehr schwere Partie des Polyphem jedenfalls zu noch höherer Geltung gebracht haben, wenn er die (Sänger und Publicum ermüdenden) Repetitionen der langen und anstrengenden Arien weggelassen hätte. —

Zwickau.

Es gereicht uns zur Freude, berichten zu können, daß sich in unserer Stadt seit Beginn der Saison ein reges musikalisches Leben entfaltet hat. Eröffnet wurde dieselbe durch ein von der Pianistin Frl. Gärtner aus Schneeberg und dem Violinisten Hrn. Meyer aus Leipzig veranstaltetes Concert. Das Programm enthielt u. A.: Violinrondo von Schubert, Spohr's Gesangscene, Beethoven's Cismoll-Sonate, den ersten Satz von Lipinsky's Violin-Concert, Chopin's Asdur-Ballade und den Tannhäusermarsch von Liszt. Frl. Gärtner documentirte sich durch die brillante Technik ihres Spieles wie durch geistvollen und durchdachten Vortrag als ausgezeichnete Schülerin ihres Meisters Tausig, während Hr. Meyer (Conservatorist) sich gleichfalls als tüchtiger Violinspieler reichen Beifall erwarb.

Das zweite Concert veranstalteten die HH. Violoncellist Jos. Diem aus München und Sänger Maukisch aus Dresden. Hr. Diem zeigte sich im Vortrage verschiedener Compositionen von Goltermann, Mozart, Beethoven und Servais als genialen Künstler; Hr. Maukisch dagegen vermochte das Publicum nicht vollständig durch seine Leistungen zu befriedigen.

Von unseren Abonnementsconcerten, deren Leitung unserem tüchtigen aufopferungsvollen Md. Dr. Klitzsch anvertraut ist, sind bis jetzt zwei zur Ausführung gelangt. In denselben kamen von reinen Orchesterwerken, trefflich executirt, zur Ausführung: Symphonien in Ddur von Mozart und in Bdur von Schumann, Ouverturen in Cdur von Beethoven sowie zu „Euryanthe" und „Tannhäuser". Im ersten Concerte hörten wir hier zum ersten Male Frl. Nanitz aus Dresden. Der große und edle Ton ihrer Stimme sowie die tiefempfundene und warme Auffassung der vorgetragenen Stücke (Arie aus „Orpheus", Trinklied aus „Lucrezia Borgia" und Lieder) haben ihr schnell die Sympathien des hiesigen Concertpublicums erworben, sodaß sie demselben ein stets gern gesehener Gast bleiben wird. In demselben Concerte erndtete Frl. Gärtner mit Weber's Polonaise in Liszt's Bearbeitung, Chopin's Gmoll-Ballade und der „Forelle" von St. Heller reichen Beifall. — Das zweite Concert bot dem hiesigen Publicum Gelegenheit, Hrn. Schild aus Weimar zu hören. Vortrefflich gelang demselben der Vortrag der Cavatine aus „Paulus" und der Lieder „Es war ein Traum" von Lassen, „Alinde" von Schubert und „Wohlauf noch getrunken" von Schumann; weniger gelungen erschien mir dagegen der Vortrag der Arie „Alles still" aus der „Weißen Dame". Außerdem hörten wir in diesem Concerte einen jungen Violinspieler, Hrn. Hugershoff von hier, welcher den ersten und zweiten Satz von Bruch's Concert spielte. Der junge Künstler wurde für seine brave Leistung mit reichem Beifall belohnt.

Endlich haben wir noch der Kammermusiksoiréen zu gedenken, welche die HH. Organist Türke (Clavier), Md. Hugershoff (Violine) und Schierge (Violoncell) veranstalteten. Die zwei bis jetzt stattgefundenen Soiréen brachten: Esdur-Quintett und Kreutzer-Sonate von Beethoven, Bdur-Sonate und Cmoll-Trio von Mendelssohn, Fmoll-Trio von Speidel und Dmoll-Trio von Schumann. Vermissen wir auch in der Auffassung hin und wieder künstlerische Genialität, so müssen wir doch fast durchgängig das präcise Zusammenspiel und die correcte Ausführung rühmen, und daß unser Publicum den genannten Herren für die dargebotenen Genüsse dankbar ist, hat dasselbe durch sein stets zahlreiches Erscheinen zu erkennen gegeben. —

Erfurt.

Das am 11. d. M. stattgefundene zweite Concert unseres Musikvereins, welches fast durchgängig als im hohen Grade wohlgelungen zu bezeichnen ist, brachte uns die Jupitersymphonie von Mozart und eine Concert-Ouverture von Rietz sowie als Solisten die Sängerin Frl. Radecke aus Weimar und die Harfenvirtuosin Frl. Heermann aus Baden-Baden. Vollendete Technik, die sich sowohl im zartesten Pianissimo, wie auch in den mit großer Bravour vorgetragenen Fortestellen bewährte, und ein klarer gediegener Vortrag stehen letzterer Künstlerin in reichem Maße zu Gebote, sodaß der ihr gezollte lebhafte Beifall ein wohlverdienter war. Auch Frl. Radecke erntete mit ihrer frischen, anmuthigen Stimme und guten Schule in einer Arie aus „Figaro" und zwei Liedern, welche Nummern sie fesselnd und mit Verständniß vortrug, stürmischen Applaus. Der Vortrag der schwierigen Beethoven'schen Arie „Ah perfido!" wurde dagegen durch den, wie es schien, aus Befangenheit entspringenden stellenweisen Mangel sicherer Intonation einigermaßen beeinträchtigt. Die beiden Orchesternummern wurden unter der sichern Direction des Md. Mertel aus Dresden, welcher in der kurzen Zeit seines Hierseins auch unseren Gesangverein neu zu beleben und zu heben verstanden hat, mit Präcision, Feuer und feiner Nuancirung vorgetragen und gewährten somit jedem Musikverständigen wahren Hochgenuß, besonders aber ist zu rühmen, mit welcher Delicatesse und innigem Ausdruck das Adagio der Symphonie zu schöner Wirkung gebracht wurde. —

Elberfeld.

Eine vollendete Aufführung des „Tannhäuser" erfordert bekanntlich Mittel, wie sie eine Provinzialbühne nicht besitzt. Die bei uns vorhandenen Mittel kamen indessen zur vollen Verwerthung, sodaß die Darstellung zu dem Vollkommensten gezählt werden muß, was unsere Bühne in dieser Saison bisher geleistet hat. Alle Mitwirkenden waren mit ganzer Seele bei der Sache und so konnte der gute Erfolg nicht ausbleiben. Herr Theodor Formes, zu dessen Benefiz die Oper gegeben wurde, leistete als Tannhäuser Außerordentliches; er war sehr gut bei Stimme und kam über alle Schwierigkeiten mit einer wohlthuenden Leichtigkeit hinweg. Ein Meisterwerk war seine „Erzählung"; hier vereinigte sich Gesang und Spiel zu einer dramatischen Wirkung, wie sie nur Derjenige hervorbringen kann, der über außerordentliche Mittel und vollendete Technik verfügt. Es wurde ihm dafür außerordentlicher Beifall gespendet und die Lorbeerkränze, die ihm zugeworfen wurden, waren nur der Ausdruck gerechter Anerkennung. — Neben ihm war es namentlich Frau Lissé, welche als Elisabeth einen neuen Triumph feierte. Besonders war ihr Vortrag der Arie zu Beginn des zweiten Acts ein wahres Kunstwerk zu nennen. — Frl. Hoffmann war eine vortreffliche Venus, welche die nöthige Gluth der Leidenschaft zu entwickeln wußte. Auch ihr Gesang war, abgesehen von leichtem Tremolo, correct und gewandt. Hr. Eichberger gab den Landgrafen mit Würde in Spiel und Gesang, obwohl sich im letzteren die Spuren einer gelinden Heiserkeit bemerklich machten; Herr Rieck als Wolfram würde ohne ein hier und da zum Vorschein kommendes böses Detoniren mehr befriedigt haben; Hr. Lorrain genügte als Walther von der Vogelweide. Eine sehr erfreuliche Leistung war der Gesang des durch Frl. Neubert dargestellten Hirtenknaben. Frl. N. besitzt eine recht hübsche Stimme und ihr Vortrag zeugt stets von Fleiß und richtigem Verständniß. Die Chöre gaben sich viel Mühe und leisteten in den meisten Fällen alles, was sie leisten konnten; nur im zweiten Acte hätten sie noch etwas mehr Eifer entwickeln können. Die zum Theil sehr schwierigen Ensembles gingen ziemlich glatt. Die Ausstattung bot das Beste, was unserer Bühne zur Verfügung steht. — Zum Schlusse wollen wir noch an die Bemerkung, daß das Orchester dies-

mal ganz Vorzügliches leistete, eine wohlverdiente Anerkennung für die Verdienste des Hrn. Capellm. Langert knüpfen. Er hat gewiß nicht das Unbedeutendste zu dem ersprießlichen Resultat dieser Aufführung beigetragen. Es gehört ein ausgezeichneter Dirigent dazu, um die Aufführung eines so großartigen Werkes auf einer kleinen Bühne so zu ermöglichen, daß ein wahrer Genuß dadurch geboten wird. Die Umsicht und Sorgfalt, die Hr. L. diesem Werke widmete, leuchtete aber auch ersichtlich aus der Art und Weise, wie er den Tactstock führte, hervor, und was uns in Erstaunen setzte, war die Präcision, mit welcher er jedem Instrument das Zeichen zum Einsetzen gab, obwohl ihm nur ein Clavierauszug zu Gebote stand, denn zu einer Tannhäuser-Partitur hat es unsere Bühne noch nicht einmal gebracht! —

Annaberg.

Der hiesige Männergesangverein „Orpheus" unter Hermann Stecher's Direction gab am 30. Dec. v. J. in dieser Saison sein drittes Concert, in welchem u. A. des Dirigenten neuestes Werk: Psalm 96 für Männerchor und Solo mit Orchester (Op. 34) zur Aufführung gelangte. — Frl. Liddi Hartenstein aus Pausa (ehemalige Schülerin eines der Dresdener Conservatorien), die kürzlich im hiesigen Museum als Clavierspielerin und Sängerin auftrat, sang im letzten Orpheus-Concert die „Widmung" von Schumann, das Ständchen von Schubert und die Arie „Kehre wieder" aus „Figaro." Wir gratuliren Frl. Hartenstein zu ihrer hübschen, gutgeschulten Stimme und zu deren weiterer Ausbildung. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Aachen. Während des nächsten Pfingstfestes aus Anlaß des hundertsten Geburtstages Beethoven's großes Musikfest unter Direction von Franz Lachner. —

Antwerpen. Bei Gelegenheit des geographischen Congresses im August d. J. soll unter Leitung von Benoit, dem Director des Conservatoriums, ein großes Musikfest abgehalten werden. Gavaert componirt dazu eine vlämische Cantate —

Dresden. Am 28. v. M. dritte Soirée des Lauterbach'schen Quartettes: Quartette in Gmoll Op. 14 von Volkmann und in Cismoll Op. 131 von Beethoven, denen zum Gegensatze Haydn's Ddur-Quartett vorausging. —

Frankfurt a. M. Am 17. v. M. sechstes Museumsconcert unter Mitwirkung des Cäcilienvereins: „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann und Bdur-Symphonie von Beethoven. — Am 23. Concert der Sängerin Bertha Fried: Symphonie von Bach &c. — Am 27. sechste und letzte Quartett-Soirée von Heermann &c. mit Wallenstein; u. A. Schumann's Esdur-Quintett. — Die Mansfeld'sche Capelle legt eine lobenswerthe Rührigkeit an den Tag. So kamen in den letzten Concerten u. A. Liszt's „Preludes", Compositionen von Berlioz, Goltermann's Violoncellconcert und Beethoven's zweite Symphonie zur Aufführung. —

Jena. Zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der akademischen Concerte am 13. d. M. fünftes akademisches Concert: Symphoniesatz von W. Stade (akad. Musikdirector 1839—60), Prolog, „An die Künstler" von Liszt, Festouverture (Mscrpt.) von Lassen, Serenade für Streichquintett, Flöte, Oboe, Horn und Fagott von E. Naumann (akad. Musikdirector seit 1860), Festcantate von Lassen, und „Gaudeamus igitur", Humoreske für Orchester und Chor von Liszt. Die drei letzten Werke sind als „Festcompositionen" speciell für diese Feier geschrieben worden. —

Karlsruhe. Am 13. v. M. zweites Concert des Cäcilienvereins mit Frau Braunhofer: Kyrie für Chor und Orchester (Mscpt.) von Mozart, „Die heilige Nacht" für Altsolo und achtstimmigen Chor von Gade und Mendelssohn's Athalja-Musik. — Am 25. Weihnachts-Aufführung mit Transparentbildern unter Leitung des Hofkirchenmd. Giehne: Gloria von Bortniansky, zwei böhmische Weihnachtslieder für Chor, bearbeitet von C. Riedel, Volkslied „Stille Nacht", für Doppelchor bearbeitet von Giehne, 23 Psalm, Passionsgesang von Anerio, Ave verum von Mozart und Motette „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" von J. M. Bach. —

Mannheim. Die dritte musikalische Akademie brachte: Wagner's Faust-Ouverture, Reitermarsch von Schubert-Liszt, Liebeslieder von Brahms, Gade's „Frühlingsphantasie" und die Eroica. Auch hier scheint sich endlich ein etwas frischerer Geist zu regen. —

München. Am 15. u. 25. v. M. viertes und fünftes Abonnementconcert der musikalischen Akademie mit folgender Physiognomie: Vierte Suite von Lachner, Terzette von Lachner (Frl. Vogl, Frl. Leonoff und Frl. Ritter), Prometheusouverture von Bargiel, Violinconcert von Spohr (Walter). Violoncellconcert von Eckert (Müller), Gesänge von Beethoven (Frl. Vogl), Mendelssohn, Schumann und Esser (Frl. Kaufmann) &c. —

Torgau. Am 18. v. M. Aufführung des Oratoriums „Guttenberg" von Löwe. —

Wien. Am 13. v. M. Messe von Aßmayer, Graduale von Käßmayer &c.; am 25. Messe von Kempter, Graduale und Offertorium von Herbeck &c.; am 26. Messe in F von Herbeck &c. In der Altlerchenfelder Kirche am 19.: Tantum ergo, Esdur-Messe und Offertorium von Liszt; am 25. Tantum ergo und Te Deum von Kumenecker, Messe von Knicze, Offertorium von Naumann sowie Messe und Graduale von Drobisch; am 26. Tantum ergo von Hofmann, Messe von Kempter und Offertorium von Gotthard. — Am 22 v. M. Akademie des Haydn-Vereins: Haydn's „Jahreszeiten" mit Frau Friedrich-Materna und den HH. Walter und Kraus. — Am 26. v. M. Philharmonisches Concert; u. A. fünfte Suite von Lachner und Clavierconcert von Brüll, vorgetragen vom Componisten. Das vorläufige Programm der ersten vier Concerte des zweiten Cyclus lautet: Am 6. und 9. Jan. Egmont-Ouverture, Ave verum von Mozart, Pax nobis von Schubert, Eroica von Beethoven. Am 23. „Paradies und Peri" von Schumann und am 20. Febr. Clavierphantasie sowie „Thurmbau zu Babel" von Rubinstein unter Direction des Componisten. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Wie uns aus Magdeburg berichtet wird, erfreut sich die jetzt dort anwesende Gesellschaft des Director Flüggen aus Chemnitz ganz lebhafter Sympathien, denn binnen kurzer Zeit ermöglichte dieselbe nicht nur mehr oder weniger gute Vorstellungen z. B. von „Tannhäuser" und „Hans Heiling" sondern unterzieht sich auch soeben der schweren Aufgabe, den „Lohengrin" in's Leben zu rufen. —

Vermischtes.

Otto Jahn's hinterlassene musikalische Bibliothek.

Die Aufmerksamkeit unserer Leser auf die aus 2282 Nummern (108 S.) bestehende Sammlung hinzulenken, glauben wir am Besten zu erreichen, wenn wir das dem Catalog vorgedruckte Vorwort, welches gewissermaßen eine geistige Recapitulation derselben bietet, zum Abdruck bringen. D. R.

„Die folgenden Blätter enthalten ein Verzeichniß der musikalischen Bibliothek Otto Jahn's. Es erhellt auf den ersten Blick, mit welchem Eifer der frühere Besitzer bemüht gewesen ist, auch diesen Theil einer reichhaltigen Sammlung, die außerdem sämmtliche Fächer der klassischen Alterthumskunde und die neuere deutsche Literatur in seltener Vollständigkeit umfaßte, unablässig zu vervollständigen und zu einem Ganzen abzurunden. — Von Jugend auf war es die Musik, welche Jahn lebhaft anzog und innerlich bewegte. Schon als Knabe, von dem strengen Lehrer Apel in der Musik gebildet, componirte und dirigirte er eifrig, und erst auf der Universität entschied er sich dafür, die Erforschung des klassischen Alterthums zur Hauptaufgabe seines Lebens zu machen, weil er seine musikalische Productionskraft nicht bedeutend genug fand, um als Componist Hervorragendes zu leisten. Die theoretischen Studien aber setzte er, zunächst unter S. W. Dehns Leitung, sodann auf eigene Hand, unablässig fort und ebenso widmete er sich eingehenden Forschungen der Musikgeschichte, namentlich des vorigen Jahrhunderts. So reifte in ihm der Plan zu einer Biographie Beethovens, der sich bald zu dem

größeren Plane einer Biographie Haydn's, Mozart's und Beethoven's erweiterte. Hier zeigte sich aber als empfindliches Hinderniß die Schwierigkeit, das Material vollständig und in zuverläßiger Form herbeizuschaffen, da von unseren öffentlichen Bibliotheken die wenigsten eine irgend nennenswerthe Hilfe zu leisten vermochten. Es blieb nichts übrig, als durch eigenes Sammeln das Material zusammenzubringen, ein ebenso kostspieliger wie schwieriger Weg, da bekanntlich die in Bibliotheken und Theaterarchiven, im Handel und im Privatbesitz zerstreuten Schätze schwer zu ermitteln, noch schwerer zu benutzen sind. Ein Beispiel der Umsicht und Ausdauer, mit welcher Jahn sammelte, bietet No. 942 und 943 unsres Verzeichnisses. Die erstere Nummer giebt eine vollständige Partitur der zweiten Bearbeitung von Beethovens Leonore, die andre alle diejenigen Stücke der ersten Bearbeitung, welche Jahn erreichbar waren; er selbst hat in der Vorrede seines Klavierauszuges der zweiten Bearbeitung dargelegt, aus wie verschiedenen und entlegenen Winkeln die einzelnen Nummern, oft sogar einzelne Stimmen, zusammengesucht werden mußten, um das verlorene Ganze wiederzugewinnen. Es gehörte philologische Schulung dazu, um solche Arbeiten zu unternehmen und durchzuführen. Die gleiche Methode befürwortete Jahn lebhaft und wirksam bei der Gründung der Bachgesellschaft; sie ist seitdem für ähnliche kritische Gesammtausgaben (Händel und Beethoven) die maßgebende geworden. — Jene Studien veranlaßten die sehr bedeutende Vermehrung der schon vorher nicht ganz unerheblichen musikalischen Sammlung Jahn's. Man wird leicht bemerken, daß namentlich Beethoven, Mozart und Haydn den eigentlichen Mittelpunkt der Sammlung ausmachen; beide sind in einziger Vollständigkeit vorhanden. Dies ist für Mozart nur durch die ungewöhnliche Liberalität der Gebrüder André möglich geworden, welche die damals noch fast ausschließlich in ihrem Besitz befindlichen, sondern bekanntlich in alle Winde zerstreuten Originalmanuscripte Mozart's dem Biographen desselben zur Benutzung übergaben und ihm gestatteten, Abschriften davon zu nehmen. Dadurch allein ist der Welt eine vollständige Sammlung der Werke Mozart's erhalten, und zwar in zuverlässigen Copien. Denn Jahn verwandte die größte Mühe, hier wie in allen Fällen, wo er ungedruckte oder unerreichbare Werke für sich abschreiben ließ, auf eine sorgfältige Correctur, die er oft selbst vornahm, oft von den kundigsten Freunden zu erlangen das Glück hatte, welche letztere auch nicht selten ganze Abschriften eigenhändig besorgten. Es mag erlaubt sein, unter vielen Namen einige hervorzuheben: Köchel, Pohl und Sonnleithner in Wien, Fürstenau und Rietz in Dresden, d'Espagne in Berlin. Es dürfen daher auch die sämmtlichen neuerdings geschriebenen Partituren dieser Sammlung als besonders zuverläßig, die Drucke nicht selten an Correctheit übertreffend, bezeichnet werden. Auch bei dem Erwerb älterer Abschriften ward möglichste Correctheit derselben angestrebt. — Die Lebensbeschreibung Mozart's führte Jahn in eingehende Studien über die Entwicklung der Oper seit ihrem Beginne. Daher die großen Reihen von Opernpartituren älterer und neuerer Meister, zum Theil von größter Seltenheit. — Neben den Heroen der klassischen deutschen Musik — denn auch Bach, Händel, Gluck sind würdig, zum Theil glänzend vertreten — und neben der Entwicklung der Oper scheinen die andern Zweige mehr zurückzutreten, jedoch sind auch an geistlicher Musik, an Instrumentalcompositionen aller Art so reiche Schätze vorhanden, daß sie nur neben jenen Hauptfächern geringer erscheinen könnten. Außerdem ist in den ersten 934 Nummern des Verzeichnisses eine ausgezeichnete Sammlung gedruckter Werke über Geschichte und Theorie der Musik enthalten, welche wiederum für manche Theile auf Vollständigkeit Anspruch machen kann. Wer es erfahren hat, wie schwer oft ältere Drucke, Originalberichte, Zeitschriften u. s. w., zu erreichen sind, der wird auch hier über die Reichhaltigkeit des Gebotenen erstaunt sein. — Schließlich müssen wir aber noch auf einige besondere Zierden und Schätze der Bibliothek hinweisen. Die Nummern 186, 280 u. 333 enthalten authentische Abschriften von Briefen Beethoven's Haydn's und Mozart's in gleichmäßig deutlicher Schrift und in großer Vollständigkeit. Namentlich sind die vier Kapseln der mozartschen Correspondenz (333) werthvoll, weil sie nicht bloß die von Andern oft nur sehr ungenau herausgegebenen Briefe des Meisters in zuverläßigen Copien, sondern auch die zur Ergänzung derselben unentbehrlichen Briefe des Vaters und andrer Correspondenten enthalten. Unter den beiden andern Nummern ist viel Ungedrucktes, z. B. Haydn's Correspondenz mit Artaria.*) Ferner aber geben die Nummern 935—958 eine stattliche Reihe von Autographen und solchen Werken, welche diesen gleichgestellt werden können. Ein größeres Autograph des Altmeisters Bach (935) ist im Privatbesitz von fast unerhörter Seltenheit. Beethoven ist durch ein vollständiges Werk, ferner durch eines seiner interessanten Skizzenblätter, mehrere eigenhändig corrigirte Exemplare, ein Handexemplar seiner zweiten gedruckten Composition mit eigenhändiger Randnotiz, endlich durch die nur hier als Unica existirenden Partituren der beiden älteren Leonorebearbeitungen glänzend vertreten (936—943). Von Jos. Haydn's Isola disabitata ist ein Partiturentwurf zu einem Finale im Autograph nebst einem vom Meister selbst durchcorrigirten Klavierauszug der ganzen Oper vorhanden (946. 947). Von W. A. Mozart liegen vier z. Th. umfangreiche Autographe aus verschiedenen Zeiten vor und dazu zwei nach Art eines Facsimile hergestellte Copien eines ungedruckten mozartschen Jugendwerkes und desjenigen Buches, aus welchem Wolfgang als Knabe seine ersten Lectionen erhielt und in das er seine ersten Compositionen eintrug (952—956). Außerdem sind Autographe von Chopin, Durante, G. M. Haydn, Ferd. Hiller, Leon. Leo, Mendelssohn, Leop. Mozart, Schumann da. — Eine in jedem Betracht so außerordentliche Sammlung zerstreut und die durch Jahn's Sammelfleiß vereinigten zum Theil unersetzlichen Schätze, nachdem der Tod ihm selbst die Benützung derselben zu seinen weiteren großen Unternehmungen abgeschnitten hat, dem Zufall einer öffentlichen Versteigerung anheimgegeben zu sehen — dieser Gedanke ist für Viele ein schmerzlicher. — Wir haben es deshalb für unsere Pflicht erachtet, bevor wir den Weg der Einzelversteigerung betreten, den Versuch zu machen, die ganze Sammlung, wie sie dieser Catalog umfaßt, zum Verkauf auszustellen. Bibliotheksvorstände, Gesellschaften und etwa sonstige geehrte Reflektanten belieben hierauf bezügliche Anfragen an die mitunterzeichneten Hrn. Max Cohen u. Sohn in Bonn zu richten, welche Näheres mittheilen werden. — Joseph Baer in Frankfurt a. M. Max Cohen u. Sohn in Bonn. M. Lempertz in Bonn." —

*) Ist bereits bei L. Nohl „Musikerbriefe", Leipzig, Duncker und Humblot 1867 nach den Originalen veröffentlicht. D. R.

Der Schmeil'sche Notograph.

— Vor einigen Tagen hatte Hr. C. Schmeil aus Magdeburg die hiesigen Künstler und Kunstfreunde in den Saal des Hrn. Hofpianofortefabr. Blüthner eingeladen, um den von ihm daselbst aufgestellten Notographen genauer in Augenschein zu nehmen. Die Anwesenden, unter denen viele hiesige Autoritäten, waren angenehm überrascht von der Leichtigkeit, Treue und Klarheit, mit welcher die Maschine des Hrn. Schmeil (das Resultat vieljähriger höchst mühsamer Versuche und Verbesserungen) alles auf dem Clavier Gespielte sofort zu Papier bringt, und unterließen nicht, ihm dies höchst bereitwillig in ähnlicher Weise zu attestiren, wie dies bereits (den uns vorliegenden Zeugnissen zufolge) der Berliner Tonkünstlerverein und die namhaftesten Berliner Autoritäten gethan haben. Höchst sinnreich markiren sich alle angeschlagenen Töne auf einem ohne Ende fortlaufenden schwarzen, mit weißen Notenlinien und Hülfslinien versehenen Papierstreifen in deutlichen Strichen (genau so lang und lange, als der Finger auf der Taste ruht), die Untertasten in dieser ▬, die Obertasten dagegen in dieser ═ Zeichnung und in ähnlicher Weise die Tactstriche mit Hülfe eines Pedals, sodaß man nach geringer Uebung im Stande ist, die gespielten Noten direct von diesem Streifen abzulesen.

Die geistvolle Erfindung spricht mit ihren namhaften Vortheilen für sich selbst und ist — außer ihrer hauptsächlichsten Anwendung zur mühelosen Fixirung freier Phantasien, neuer Gedanken und Compositionen — zugleich ein treffliches Correctionsmittel für den angehenden Clavierspieler, welcher in demselben ein unerbittlich getreues Spiegelbild aller von ihm gemachten Fehler vor Augen sieht, weshalb sich die Aufstellung der Maschine in Musikschulen, Seminaren 2c. ganz erheblich empfiehlt. Dieselbe kann entweder direct von Schmeil und Comp. in Magdeburg oder durch Hrn. Hofpianofortefabrikant Duysen in Berlin oder auch durch die Generalagentur von Block daselbst bezogen werden. Der Preis beträgt 100 Thaler. Auch unterlassen wir nicht, alle dafür sich Interessirenden darauf aufmerksam zu machen, daß der Schmeil'sche Notograph in dem Saale des Hrn. Blüthner hierselbst noch einige Zeit zur steten Besichtigung ausgestellt bleibt. —

Berichtigung. In der vorigen Nr. muß in R. Wagner's Aufsatz S. 5, Sp. 1 vor dem zweiten Notenbeispiel (hinter den Worten „Ausstoß des") statt des Altschlüssels ein **Tenorschlüssel** stehen. Auch ist S. 6, Sp. 2, dritte Zeile unter dem ersten Notenbeispiele: diminuendo zu lesen. —

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 14. Januar 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 3.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber das Dirigiren.

Von

Richard Wagner.

(Fortsetzung.)

Es muß uns nun wieder interessiren, zu sehen, wie sich diesen schönen Offenbarungen gegenüber jene Herren, mit denen wir hier zu thun haben, des Weiteren verhalten.

Ihre politischen Erfolge, in sofern die der „Wirkung" Abholden das Feld der Wirksamkeit auf dem Gebiete des deutschen musikalischen Gemeinwesen's behaupten, soll uns jetzt nicht kümmern, wogegen die religiöse Entwickelung ihrer Gemeinde uns interessirt. In diesem Betreff ist nun die frühere, mehr von ängstlicher Befangenheit und selbstbesorgter Bedenklichkeit eingegebene Maxime: „nur keinen Effekt!" aus einer fast zartsinnigen Klugheitsmaaßregel zu einem wirklich aggressiven Dogma erhoben worden, dessen Bekenner mit muckerischer Scheu ihre Augen abwenden, wenn ihnen in der Musik einmal ein ganzer Mann begegnet, als ob sie da gar etwas Unzüchtiges gewahren könnten. Diese Scheu, wie sie ursprünglich nämlich nur eigene Impotenz verdeckte, wird jetzt zur Anklage der Potenz, und diese Anklage gewinnt aktive Kraft aus der Verdächtigung und Verleumdung. Der nährende Boden, auf welchem dieß Alles für sein Gedeihen sorgt, ist eben der arme Geist des deutschen Philisterthums, des im kleinlichsten Wesen verwahrlosten Sinnes, unter welchem wir auch unser Musikerwesen mit inbegriffen gesehen haben.

Das Hauptingredienz bleibt aber eine gewisse sinnig dünkende Behutsamkeit gegen Das, was man nicht zu leisten vermag, mit Verleumdung Dessen, was man gern leisten möchte. Es ist über Alles traurig, daß man in dieses Unwesen eine so tüchtige Natur, wie Robert Schumann verwickeln, ja schließlich sein Andenken zur Kirchenfahne für diese neue Gemeinde machen konnte. Das Unglück war eben, daß Schumann sich Etwas zumuthete, dem er nicht gewachsen war, und gerade die hierdurch sich kundgebende verfehlte Seite seines künstlerischen Schaffens zum wohlgeeignet dünkenden Aushängeschilde für diese neueste Musik-Gilde gemacht werden konnte. Das, worin Schumann liebenswerth und durchaus anmuthend war, und was daher auch gerade unsrerseits (ich nenne mit Stolz mich hier zu Liszt und den Seinigen gehörig) schöner und empfehlender gepflegt wurde, als von seinen eigenen Angehörigen, ward, weil darin sich wahre Produktivität beurkundete, von Jenen geflissentlich unbeachtet gelassen, vielleicht nur weil ihnen der Vortrag dafür abging. Dagegen wird heute Das, worin Schumann eben die Beschränktheit seiner Begabung aufdeckte, nämlich das auf größere, kühnere Conception Angelegte, sorgsam von ihnen hervorgezogen: wird es nämlich in Wahrheit vom Publikum nicht recht goutirt, so kommt es zu Statten, daran nachzuweisen, daß es eben schön sei, wenn Etwas keinen „Effekt" mache, und endlich kommt ihnen sogar noch der Vergleich mit dem, namentlich bei ihrem Vortrage immer noch so sehr unverständlich bleibenden Beethoven der letzten Periode zu Statten, mit welchem sie nun den schwülstig uninteressanten, aber von ihnen so leicht zu bewältigenden (nämlich seiner ganzen Anforderung nach nur glatt herunterzuspielenden) R. Schumann sehr glücklich in einen Topf werfen können, um zu zeigen, wie ja, selbst in Uebereinstimmung mit dem kühnsten Ungeheuerlichen, ihr Ideal eigentlich mit dem Allertiefsinnigsten des deutschen Geistes zusammen gehe. So gilt denn endlich der seichte Schwulst Schumann's mit dem unsäglichen Inhalte Beethoven's als Ein und dasselbe, aber immer mit dem Vorbehalte, daß drastische Exzentrizität eigentlich unzulässig, und das gleichgültig Nichtssagende das eigentlich Rechte und Schickliche sei, auf welchem Punkte dann der richtig vorgetragene Schumann mit dem schlecht vorgetragenen Beethoven allerdings ganz erträglich zu einander gehalten werden können.

Hiermit gerathen diese sonderbaren Wächter der musikalischen Keuschheit zu unsrer großen klassischen Musik in die Stel-

lung von Eunuchen im großherrlichen Harem, und deßhalb scheint der Geist unsres Philisterthums ihnen auch gern die Bewachung des immerhin bedenklichen Einflusses der Musik auf die Familie anzuvertrauen, da man sicher zu sein glauben darf, von dieser Seite nichts Bedenkliches aufkommen zu sehen.

Wo bleibt nun aber unsre große, unsäglich herrliche deutsche Musik? —

Was aus unsrer Musik wird, darauf kann es uns hierbei am Ende einzig ankommen. Denn, daß andrerseits in einer gewissen Periode einmal nichts Besonderes geleistet wird, das könnten wir nach einer hundertjährigen glorreichen Periode wundervollster Produktivität stolz genügsam zu verschmerzen wissen. Aber gerade daß diese Leute, mit denen wir hier zu thun haben, sich als die Behüter und Bewahrer des ächten „deutschen" Geistes dieses unsres herrlichen Erbes gebahren, und als solche sich zu Geltung zu bringen bemüht sind, das läßt sie uns gefährlich erscheinen.

Ganz für sich betrachtet, ist an diesen Musikern nicht viel auszusetzen; die meisten unter ihnen komponiren ganz gut. Herr Johannes Brahms war so freundlich, mir einmal ein Stück mit ernsten Variationen von sich vorzuspielen, das mich ganz vortrefflich dünkte. Ich hörte ihn auch in einem Konzerte anderweitige Kompositionen auf dem Klavier spielen, was mich nun allerdings weniger erfreute; sogar mußte es mir impertinent erscheinen, daß von der Umgebung dieses Herren aus Liszt und seiner Schule „allerdings eine außerordentliche Technik", aber auch nichts weiter, zugesprochen wurde, während ich die Technik des Herrn Brahms, dessen Vortrag mich seiner Sprödigkeit und Hölzernheit wegen sehr peinlich berührte, so gern etwas mit dem Oele jener Schule befeuchtet gewünscht hätte, welches denn doch nicht der Tastatur selbst zu entfließen scheint, sondern jedenfalls auf einem ätherischeren Gebiete, als dem der bloßen „Technik", gewonnen wird. Alles zusammen konstatirte jedoch eine ganz respektable Erscheinung, von der man nur einzig auf natürlichem Wege nicht zu begreifen vermag, wie sie, wenn nicht zu der eines Heilands, doch wenigstens zu der des geliebtesten Jüngers desselben gemacht werden konnte; es müßte denn sein, daß ein affektirter Enthusiasmus für mittelalterliche Schnitzereien in jenen steifen Holzfiguren das Ideal der Kirchenheiligkeit zu erkennen uns verleitet hätte. Jedenfalls müßten wir uns dann wenigstens dagegen verwahren, unsren großen lebendigen Beethoven in das Gewand dieser Heiligkeit verkleidet uns vorgeführt zu bekommen, um etwa ihn, den Unverstandenen, in dieser Verunstaltung neben den aus den natürlichsten Gründen unverständlichen Schumann stellen zu können, gleichsam als ob da, wo sie keinen Unterschied bemerklich zu machen verstehen, auch wirklich gar kein Unterschied stattfinde.

Wie es nun mit dieser Heiligkeit im Besonderen steht, deutete ich zuvor schon an. Forschen wir ihren Aspirationen nach, so werden wir bald auf ein neues Feld, und zwar auf dasjenige geleitet werden, auf welches der voraus angezeigte Gang unsrer Untersuchungen „über das Dirigiren" uns jetzt zu führen hat. —

Vor Kurzem warf ein süddeutscher Zeitungsredacteur meinen Kunsttheorien „muckerische" Tendenzen vor: der Mann wußte offenbar nicht, was er damit sagte; es war ihm einfach um ein böses Wort zu thun. Was ich dagegen von dem Wesen der Muckerei in Erfahrung gebracht habe, bezeichnet die sonderbare Tendenz dieser widerlichen Sekte damit, daß hier dem Anreizenden und Verführerischen auf das Angelegentlichste nachgetrachtet wird, um an der schließlichen Abwehr desselben seine Widerstandskraft gegen den Reiz und die Verführung zu üben. Der eigentliche Skandal der Sache ging nun aber aus der Aufdeckung des Geheimnisses der Höchsteingeweihten dieser Sekte hervor, bei denen sich die angekündigte Tendenz dahin umkehrte, daß der Widerstand gegen den Reiz nur den schließlich einzig erzielten Genuß zu steigern hatte. — Man würde demnach, auf die Kunst angewendet, etwas nicht Sinnloses sagen, wenn man der eigenthümlichen Enthaltsamkeitsschule des von uns besprochenen musikalischen Mäßigkeitsvereines muckerhaftes Wesen zuspräche. Treiben sich nämlich die unteren Grade dieser Schule in dem Kreislaufe des Reizes, wie ihn der Charakter gerade der musikalischen Kunst darbietet, und der Enthaltsamkeit, welche eine dogmatisch gewordene Maxime ihnen auferlegt, herum, so kann man den höheren Graden wohl ohne große Mühe nachweisen, daß hier, im Grunde genommen, nur der Genuß des den unteren Graden Verbotenen ersehnt wird. Die „Liebeslieder-Walzer" des heiligen Johannes, so albern sich schon der Titel ausnimmt, könnten noch in die Kategorie der Uebungen der unteren Grade gesetzt werden: die inbrünstige Sehnsucht nach der „Oper" jedoch, in welche schließlich alle religiöse Andacht der Enthaltsamen sich verliert, zeichnet unverkennbar die höheren und höchsten Grade aus. Könnte es hier ein einziges Mal zu einer wirklich glücklichen Umarmung der „Oper" kommen, so stünde zu vermuthen, daß die ganze Schule gesprengt wäre. Nur daß dieß nie gelingen will, hält die Schule noch zusammen; denn jedem mißglückten Versuche kann immer wieder der Anschein eines freiwilligen Abstehens, im Sinne der ritualistischen Uebungen der unteren Grade gegeben werden, und die nie glücklich gefreite Oper kann immer von Neuem wieder als bloßes Symbol des schließlich abzuwehrenden Reizes figuriren, so daß die Autoren durchgefallener Opern für besonders heilig gelten können. —

Wie verhalten sich nun, ernstlich gefragt, diese Herren Musiker zur „Oper?" — Denn hier haben wir, nachdem wir sie im Concertsaale, als ihrem Ausgangspunkte, aufgesucht, um des „Dirigirens" willen schließlich noch auszuforschen. —

Herr Eduard Devrient hat uns die „Opernnoth", d. h. das Nothverlangen nach einer Oper seines Freundes Mendelssohn in den ihm vor einiger Zeit gewidmeten „Erinnerungen" neuerdings zu Gemüthe geführt. Hieraus lernen wir auch das besondere Verlangen des benöthigten Meisters darnach kennen, daß die ihm vom Schicksal bestimmte Oper recht „deutsch" sei, und hierzu sollte ihm das Material eben herbei geschafft werden, — was nun leider nicht gelingen wollte. Ich vermuthe, daß dieß Letztere seine natürlichen Gründe hatte. Vieles läßt sich durch Verabredung zu Stande bringen: das „deutschsein" und die „edel heitre" Oper, wie sie Mendelssohn's perfid-zartsinnigem Ehrgeize vorschwebte, lassen sich aber eben nicht machen, weil hierfür weder alte noch neue Testamente als Rezepte vorliegen. — Was dem Meister unerreichbar blieb, wurde von dessen Gesellen und Lehrlingen dennoch nie ernstlich aufgegeben. Herr Hiller glaubte es erzwingen zu müssen, und zwar einfach durch heitres, unverdrossenes Darangehen, weil es dabei endlich doch nur auf den „glücklichen Griff" anzukommen schien, der ja — seiner Meinung nach — vor seinen Augen Anderen gelang, und der bei rechter Ausdauer, wie beim Hazardspiel, doch endlich auch einmal ihm zur Hand kommen müßte. Das glückliche Griffsrad versagte aber immer von Neuem. Keinem schlug es zu: auch dem armen Schumann nicht; und so Viele der oberen und niederen Grade der Enthaltsamkeitskirche „keusch und harmlos" die Hände nach dem ersehnten

wirklichen Opernerfolge ausstreckten, nach kurzer und doch mühsamer Täuschung war der glückliche Griff wieder — verfehlt.

Solche Erfahrungen verbittern selbst den Harmlosesten, und sie sind um so ärgerlicher, als andrerseits die Beschaffenheit des politischen Musikstaates in Deutschland es mit sich bringt, daß die Kapellmeister und Musikdirectoren mit ihren Funktionen zunächst an das Theater gebunden sind, und diese Herren demnach auf demjenigen Felde der musikalischen Wirksamkeit dienen müssen, auf welchem sie auch so ganz und gar nichts zu leisten vermögen. Der Grund, aus welchem sie dieß nicht vermögen, kann nun unmöglich derjenige sein, der andererseits einen Musiker dazu befähigt, dem Opernwesen vorzustehen, d. h. ein guter Operndirigent zu sein. Und doch hat es das sonderbare, von mir anfänglich bereits näher bezeichnete Schicksal unsrer Kunstzustände so mit sich gebracht, daß diesen Herren, welche unsre deutsche Konzertmusik nicht einmal dirigiren können, auch noch das so sehr complizirte Opernwesen zur Leitung übergeben worden ist. Nun stelle sich der Einsichtsvolle vor, wie es da zugehen muß! — —

So ausführlich ich bei der Aufdeckung ihrer Schwäche auf dem Felde, wo sie sich eigentlich zu Hause finden müßten, zu Werke ging, so kurz kann ich nun in Betreff der Leistungen dieser Herren Dirigenten auf dem Gebiete der Oper sein; denn hier heißt es einfach: „Herr, vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun!" Ich müßte, um ihre schmachvolle Wirksamkeit auf diesem Gebiete zu bezeichnen, diesmal mich zu dem positiven Nachweise des Bedeutenden und Guten wenden, was hier zu erwirken wäre, und dieß möchte mich von meinem vorgesteckten Ziele zu weit abführen; weshalb ich mir diesen Nachweis für ein anderes Mal vorbehalte. Dafür hier nur so viel zur Charakteristik ihrer Leistungen als Operndirigenten. —

Auf dem ihnen zum Ausgangspunkte dienenden Gebiete der Konzertmusik muß es diesen Herren schicklich dünken, mit möglichst ernster Miene zu Werke zu gehen; hier, in der Oper, erscheint es ihnen jedoch passender, von vornherein die leichtfertig-skeptische, geistreich-frivole Miene zu zeigen. Sie geben lächelnd zu, hier nicht sonderlich zu Hause zu sein, und von Dingen, von denen sie nicht viel hielten, auch nicht viel zu verstehen. Daher von vornherein eine galante Gefälligkeit gegen Sänger und Sängerinnen, denen sie mit Vergnügen es recht zu machen sich erbieten: sie nehmen das Tempo, führen Fermaten, Ritardando's, Accelerando's, Transpositionen und vor Allem gern „Striche" ein, ganz wie und wo Jene es wünschen. Woher sollten sie je den Beweis für die Unsinnigkeit einer von dieser Seite ihnen gestellten Zumuthung nehmen? Fällt es einem zur Pedanterei geneigten Dirigenten ja einmal bei, auf Diesem oder Jenem bestehen zu wollen, so hat er in der Regel Unrecht. Denn, namentlich in dem von ihnen selbst so aufgefaßten frivolen Sinne der Oper sind Jene hier ganz und gar zu Haus, und wissen einzig, was und wie sie es können, so daß, wenn in der Oper irgend etwas Anerkennungswerthes zu Tage kommt, dieß wirklich einzig den Sängern und ihrem richtigen Instinkte zu verdanken ist, gerade wie im Orchester das Verdienst hiervon fast lediglich dem guten Sinne der Musiker zufällt. — Dagegen muß man bloß einmal solch eine Orchesterstimme, z. B. von „Norma" sich genau ansehen, um zu ermessen, was aus einem so harmlos beschriebenen Notenpapierhefte für ein seltsamer musikalischer Wechselbalg werden kann: nur die Folge von Transpositionen, wo das Adagio einer Arie aus Fis- das Allegro aus F-dur, dazwischen (der Militärmusik wegen) ein Uebergang in Es-dur gespielt wird, bietet ein wahrhaft entsetzliches Bild von der Musik, zu welcher solch ein hochgeachteter Kapellmeister munter den Takt schlägt. Erst in einem Vorstadt-Theater von Turin (also in Italien) habe ich es einmal erlebt, den „Barbier von Sevilla" wirklich korrekt und vollständig zu hören; denn selbst solch einer unschuldigen Partitur gerecht zu werden, verdrießt unsre Kapellmeister die Mühe, weil sie keine Ahnung davon haben, daß selbst die unbedeutendste Oper durch vollkommen korrekte Vorführung, eben schon der durch diese Korrektheit uns gewährten Befriedigung wegen, eine relativ recht wohlthuende Wirkung auf den gebildeten Sinn ausüben kann. Die seichtesten theatralischen Machwerke wirken auf den kleinsten Pariser Theatern angenehm, ja ästhetisch befreiend auf uns, weil sie nie anders als durchaus korrekt und sicher in allen Theilen aufgeführt werden. So groß eben ist die Macht des künstlerischen Prinzipes, daß, wenn es nur in einem seiner Theile durchaus richtig angewendet und erfüllt wird, wir sofort eine ästhetische Wirkung davon erhalten: was wir hier finden, ist wirkliche Kunst, wenn auch auf einer sehr niederen Stufe. Aber eben von diesen Wirkungen lernen wir in Deutschland gar nichts kennen, außer etwa in Wien und Berlin durch eine Balletaufführung. Hier nämlich liegt Alles in einer Hand, und zwar in der Hand desjenigen, der seine Sache wirklich versteht: dieß ist der Balletmeister. Dieser schreibt hier glücklicher Weise auch einmal dem Orchester das Gesetz der Bewegung, für den Vortrag wie für das Tempo, vor, und zwar nicht wie der einzelne Sänger nach seinem persönlichen Belieben in der Oper, sondern im Sinne des Ensemble's, der Uebereinstimmung Aller; und nun erleben wir es denn, daß auch plötzlich das Orchester richtig spielt, — ein äußerst wohlthätiges Gefühl, welches Jedem angekommen sein wird, der nach den Peinen einer Opernaufführung dort einmal solch einem Ballet beiwohnte. In der Oper könnte für eine ähnliche erfolgreiche Uebereinstimmung der Regisseur wirken; aber sonderbarer Weise bleibt die Fiktion, als gehöre die Oper der absoluten Musik zu, trotz aller erwiesenen und von jedem Sänger gewußten Unkenntniß des musikalischen Leiters, aufrecht erhalten, so daß, wann denn einmal durch den richtigen Instinkt talentvoller Sänger und eines durch das Werk begeisterten Darsteller- und Musiker-Personales eine Aufführung wirklich glückt, wir es immer noch erlebt haben, daß der Herr Kapellmeister, als Repräsentant der Gesammtleistung betrachtet, zur Belohnung hervorgerufen und sonst wie ausgezeichnet wurde. Wie er hierzu kam, muß ihm selbst überraschend gewesen sein; auch er wird dann beten können: „Herr, vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun!" —

Da ich mich aber nur über das eigentliche Dirigiren vernehmen lassen wollte, habe ich, um mich in unser Opernwesen im Allgemeinen nicht weiter zu verlieren, jetzt blos noch zu bekennen, daß ich mit diesem Kapitel zum Schluß gelangt bin. Ueber das Dirigiren unserer Kapellmeister in der Oper ist für mich nicht zu streiten. Dieß können etwa die Sänger thun, wenn sie sich über den einen Dirigenten zu beklagen haben, daß er ihnen nicht genug nachgäbe, über den andern, daß er ihnen nicht aufmerksam genug einhälfe; kurz, auf dem Standpunkte der allergemeinsten Handwerksleistung, auf welche es hier herauskommt, kann hier etwa ein Disput erhoben werden. Vom höheren Standpunkte einer wirklichen künstlerischen Leistung aus ist dieses Dirigiren aber gar nicht in Betracht zu nehmen. Und hierüber ein Wort zu sprechen kommt mir, und zwar mir allein unter allen jetzt lebenden Deutschen zu; weshalb ich mir schließlich gestatten werde, die Gründe dieser Zurückweisung noch etwas näher zu erörtern.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

München.

Am 15. Decbr. fand das vierte Abonnementsconcert statt und wurden in dessen erster Abtheilung zu Gehör gebracht: Mozart's Cdur-Symphonie, Arie („Abscheulicher") aus „Fidelio", Spohr's neuntes Concert, zwei Terzette von Lachner und Ouverture zu „Prometheus" von Woldemar Bargiel. Die erste und letzte Nummer waren für uns Novitäten. Die Symphonie von Mozart steht anderen orchestralen Werken dieses Meisters nach; sie zeigt bei leichteingänglichen Motiven einen sehr klaren und durchsichtigen Bau, läßt sich ohne Anstrengung mit vielem Behagen anhören und fand auch vielen Beifall. Diese Pietät gegen den großen Meister ist gewiß rühmenswerth und schön; wenn aber an demselben Abend Beethoven's, die zweite Abtheilung ausfüllende herrliche Bdur-Symphonie kaum eine ebenso freundliche Aufnahme fand, so ist diese Erscheinung eine nicht grade sehr erfreuliche, und man wäre fast versucht, einen Stein auf das kalte unempfängliche Publikum zu werfen, wüßte man nicht, daß dasselbe Werk von demselben Publikum bei früheren Aufführungen begeisterte Aufnahme fand. Im Werke selbst kann also der Grund nicht zu suchen sein. Die Ouverture von Bargiel wurde sehr kühl aufgenommen, dies hat aber das durchweg edel gehaltene Werk entschieden nicht verdient. Die Arie aus „Fidelio" wurde von Frau Vogl und die Terzette von Lachner von derselben und den Damen Leonoff und Ritter mit Verständniß und Geschmack vorgetragen. Eine ganz vortreffliche Leistung war der Vortrag des Spohr'schen Violinconcerts durch Hrn. Benno Walter. Dieser jugendliche Künstler hat sich schon eine staunenswerthe Technik zu eigen gemacht, sein Ton ist kräftig und seelenvoll, die Intonation von tadelloser Reinheit, und es unterliegt keinem Zweifel, daß Hr. W. in nicht sehr ferner Zeit zu unseren namhafteren Größen im Violinenspiel wird gezählt werden können.

Das letzte Concert der musikalischen Akademie war am ersten Weihnachtstage. Der Umstand, daß an diesem Abende Lachner's hier noch nicht gehörte vierte Suite zur Aufführung kam und daß Lachner sie selbst dirigirte, hatte ein äußerst zahlreiches Publicum herangelockt. Was unsere heutige Suite betrifft, so stehe auch ich zu ihr in einem nicht sehr freundlichen Verhältniß, ich halte schon den Grund ihrer Entstehung für einen sehr fatalen, denn hierin bin ich ganz derselben Ansicht, wie sie Wagner in seiner Betrachtung über das das Dirigiren No. 52 i. v. J. d. Bl. so treffend ausspricht. Mangel an der nöthigen geistigen Kraft, etwas Höheres zu schaffen, hat uns sicherlich diese neue Bescheerung gebracht. Einigen Werth und Sinn hätte sie vielleicht, wenn sie für unsere Zeit das wäre, was die ursprüngliche Suite für jene Zeit war, mit anderen Worten, wenn sie ebenso, wie jene aus einem Complex von Tanzweisen (wohlgemerkt nicht Tänzen) ihrer Zeit bestand, aus einer Reihe von Tanzmelodien unserer Tage bestände. Heutzutage eine Sarabande, Gigue und Dgl. zu wählen ist doch eigentlich ein Anachronismus. Können die Herren Conservativen ohne Suite durchaus nicht mehr auskommen, so sollten sie wenigstens die jetzt gebräuchlichen Tanzmelodien: Walzer, Polka, Mazurka 2c. zu verwerthen; dieser Manipulation, auf eine feine und geistreiche Weise ins Werk gesetzt, würde der Erfolg nicht fehlen. Das wäre, dächte ich, ein Vorschlag zur Güte. — Die Suite von Lachner besteht aus folgenden fünf Sätzen: Ouverture, Andantino, Scherzo pastorale, Andante und Gigue. Was dem Werke zumeist vorgeworfen werden kann, ist der Mangel an Originalität der Gedanken; dagegen sind der Reminiscenzen recht viele. Daß ein so vielerfahrener Dirigent wie Lachner die Errungenschaften in der Instrumentation nicht unbenützt läßt, bedarf kaum der Erwähnung und hierin wie auch in einer gewandten Verarbeitung der Gedanken besteht denn die Stärke auch dieser vierten Suite. Die übrigen Compositionen, die in diesem Concerte noch ihre Ausführung fanden, waren die Coriolan-Ouverture, „Das Lied der Braut" von Schumann, ein Lied: „Grüner Frühling kehr' ein" von Esser (von Frl. Kaufmann sehr schön gesungen) und ein neues Violoncell-Concert von Eckert, ein ganz wackeres Stück Kapellmeisterarbeit, vorgetragen von Hrn. Hypolit Müller.

Die im vorigen Jahre durch Hrn. Hofkapellmeister Wüllner in's Leben gerufenen Concerte der kgl. Vokalkapelle erweisen sich, wie der zahlreiche Besuch von Seite des Publicums bewies, als vollkommen lebensfähig, und so erscheint es denn ebenso natürlich wie erfreulich, daß für den diesjährigen Winter wieder vier solcher Soireen angekündigt wurden; zwei fanden bereits in der soeben abgelaufenen ersten Hälfte der Concertsaison statt. Die Programme waren sinnig und geschmackvoll zusammengestellt; sie boten Altes und Neues, Kirchliches und Weltliches in wohlberechneter Abwechslung, und so war es möglich, den vielen Nummern ohne Ermüdung folgen zu können. Hierzu trug auch die eingeführte Neuerung, zwischen Gesangsvorträge Instrumentalpiecen einzuschieben, nicht unwesentlich bei. Hier ist aber der Wunsch auszusprechen, es möchte doch die im Concertsaale befindliche Orgel häufiger als Soloinstrument benutzt werden, denn kaum in ein anderes Concert passen die herrlichen ernsten Orgelcompositionen eines Bach u. A. besser, als in diese Soiréen der Vocalcapelle. Die Ausführung der Chorgesänge war untadelhaft. Wüllner, der die Vocalcapelle durch seine vortreffliche Schulung auf eine Höhe gebracht, daß sie sich mit den besten derartiger Instituten Deutschlands messen kann, kann auf seine Schöpfung mit Recht stolz sein. —

Zum Schlusse meines Berichtes habe ich noch zweier Virtuosenconcerte Erwähnung zu thun; nämlich Tausig's und des Concertsängers Wallenreiter. Nach den aus Norddeutschland über Tausig vorausgegangenen Berichten mußte das Interesse, mit welchem man seinem hiesigen Auftreten entgegensah, begreiflicherweise ein sehr lebhaftes sein; es mußte ein höheres sein als an irgend einem andern Orte, da wir Münchener das seiner Zeit leider von manchen Seiten nicht genug erkannte Glück hatten, den unvergeßlichen Bülow einige Jahre zu den Unseren zu zählen, auch Rubinstein vor einem Jahre hier gehört hatten und somit dem gewiß verzeihlichen Reiz, den dritten des Dreigestirns am musikalischen Himmel mit den beiden andern vergleichen zu können, volle Befriedigung in Aussicht stand. Ich für meine Person halte es für ein unfruchtbares Unternehmen, gegenüber von drei so bedeutenden Künstlern lange Vergleiche anzustellen; was darüber zu sagen ist, ist in diesem Blatte schon in der geistvollsten Weise gesagt worden. Ueber den Eindruck, den Tausig's Spiel hier hinterlassen hat, fasse ich mich kurz: Seine Technik ist fabelhaft und vielleicht an der Grenze alles Möglichen angelangt, sodaß ein Mehr kaum denkbar sein dürfte, und die Wiedergabe der verschiedenen Meister durchaus geistreich und originell. Aber — Beethovens wahrhafter und bester Interpret bleibt Bülow. — Wallenreiter war noch vor wenigen Jahren Opernsänger, hat, wie das heutzutage und zwar gar nicht auf wunderbare Weise sondern ganz natürlich, öfters zu geschehen pflegt, sein Stimmmaterial frühzeitig schon etwas verbraucht und singt nun, nachdem er sich einige, man muß zugeben, gute Manieren zu eigen gemacht hat, nur noch in Concerten; wenigstens klang hier seine Stimme nicht mehr schmelzend und seelenvoll genug. Der Vortrag dagegen ist geschmackvoll, ohne gerade zu erwärmen. Er sang den Liederkreis „an die ferne Geliebte" von Beethoven und den Eichendorff'schen Liederkreis von Schumann.

—e—

London.

Es war lehrreich genug, die verschiedenen Discussionen zu lesen, welche englische Journale und Musikzeitschriften über die Aufführung des Pierson'schen Oratoriums „Hezeliah" auf dem Norwich Musical Festival brachten, und wenn es nur deswegen gewesen wäre, Stimmen zu sammeln für und wider die neue Schule. Daß das Resultat nicht siegreich auf der „Für"-Seite ausfallen konnte, das stand nun wohl fest, daß aber doch so viele Partisane für die frische Lehre namentlich im Lande außerhalb London aufstanden, um den Componisten und die Composition gegen die Wirkungen einer ohne viele Umstände, womöglich schon vor dem Verhöre entschiedenen Condemnation zu schützen, war nicht erwartet worden. Daß Pierson den Spuren des musikalischen Fortschrittes folgt, hatte schon ein früheres Werk, das Oratorium „Jerusalem" bewiesen und ihn den Widersachern entfremdet. Um so kühner war für den musikalischen Leiter des Festes das Unternehmen, das Werk eines solchen Componisten der zahlreichen, enggeschlossenen, mit Musikzeitungen und Feuilletons wohlausgerüsteteten Phalanx wachsamer Feinde entgegenzuführen. Er hat aber auch seine Leviten dafür gehörig zu lesen bekommen, denn als die Bilanz der Einnahmen und Ausgaben des Festes gezogen war und sich kein Profit herausstellen wollte, da mußte doch natürlich auf irgend Jemanden die Schuld abgeladen werden und das würdige Festcomité zögerte nicht, sich derselben auf die Schultern des Conductors, d. i. des musikalischen Dirigenten zu entledigen, indem es ein öffentliches, überall abgedrucktes Votum dahin abgab, daß Alles sehr schön und nett gewesen sei, bei einer Wiederholung des Festes aber besonders darauf gesehen werden müsse, daß der Conductor sorgfältiger in der Auswahl der vorzutragenden Werke sei. Der Name des Conductors war übrigens dabei nicht genannt. Es ist an dieser Stelle kein Grund, ihn zu verschweigen, er heißt: Julius Benedict. Seine Gerechtigkeitsliebe, auch einmal die andere Partei zu Worte kommen lassen zu wollen, ist ihm übel belohnt worden. Das Blatt dagegen, welches sich Pierson's besonders annahm in ruhig gehaltenen, logischen und sachverständigen Artikeln, ist „The Musician." Aehnlich, und auch nicht ohne Widerpart, war die Hinrichtung des Goldschmidt'schen Oratoriums „Ruth", in dessen Aufführung Jenny Lind die Hauptpartie ausführte. Mehr Gnade fand Arthur Sullivan vor den Augen seiner Federrichter. Sein Oratorium „Der verlorne Sohn" erlebte mehrere Aufführungen. Sullivan ist ein entschiedenes Talent; auch seine Muse neigt zum Fortschritt.

Rubinstein's Compositionen, von denen Kapellm. Manns im Krystallpalaste die „Oceansymphonie" zur Aufführung brachte, lassen die Presse und deshalb natürlich auch den größeren Theil des Publicums kühl.

Richard Wagner's „Leben, Thaten" und natürlich spätere „Höllenfahrt" haben zwar jetzt ihre stehenden Columnen in den Zeitungen, auch wird sein Name stets mit Anecdoten rein persönlicher, oft gehässiger Natur in Verbindung gebracht; auf seine musikalische, dichterische oder gar culturhistorische Bedeutung läßt man sich nur mit einem gewissen behaglich vornehmen moquanten Feuilletontone ein, sowie etwa Kossak in Berlin über die künstlerischen Leistungen des Seiltänzers Blondin Einiges zum Besten geben würde, jedoch natürlich weniger witzig. W. ist in höchst ergötzlicher Weise der musikalische „Wauwau" für alle jene leichtgeschürzten Kritiker und Musiker, welche in der üblen Lage sind, die Clavierauszüge seiner Opern zu schwer zu finden. Dagegen findet Offenbach allgemeinste Anerkennung, sein Name wird stets mit einer gewissen verbindlichen und umständlichen Wärme genannt, und er darf nur seine Feder eintunken oder in Paris den Namen eines seiner zukünftigen unsterblichen Werke aussprechen, so gibt's in der britischen Hauptstadt vielseitigen Wiederhall. Doch soll mit diesen Bemerkungen nicht gesagt sein, daß man hier kein Ohr und Herz hätte für gute und bessere Musik. Das Schöne, welches der Engländer öfters zu hören bekommt, lernt er mit germanischer Gerechtigkeitsliebe schätzen und hängt dann mit zäher Ausdauer fest an dem Liebgewonnenen. Was er dagegen gar nicht oder nur selten zum Vorschein kommen sieht, das kann er natürlich unmöglich beurtheilen lernen. Die philharmonischen, die populären Montags-, die Crystallpalastconcerte, diejenigen der Sacred harmonic society und noch manche andere haben seit Jahrzehnten den Geschmack eines ziemlich zahlreichen Theils der hiesigen Einwohnerschaft erhalten, erzogen und veredelt. Ebenso ist nicht zu leugnen, daß einzelne ausübende Künstler, wie Charles Hallé, Arabella Goddard, Ernst Pauer u. A. durch ihre rastlose, nur etwas zu exclusive Thätigkeit den musikalischen Boden locker und für das Gute empfänglich gemacht haben. Namentlich muß an Arabella Goddard hervorgehoben werden, daß sie wenigstens einzelnen in England lebenden Zeitgenossen gerecht und nützlich wird. Benedict's und namentlich Sterndale Bennett's Claviercompositionen stehen öfters auf ihren Programmen. Von Pianisten ist noch Frl. Agnes Zimmermann mit Vorzug zu nennen. — Den Anziehungspunkt der Monday popular concerts bildete im letztvergangenen Quartal besonders Frau Norman-Neruda. — Sir Costa giebt mit der Sacred harmonic society Händel'sche Oratorien, wie sonst, ebenso Joseph Barnby in St. James Hall. — Die Concerte mit der Nilson machen natürlich gute Geschäfte. — Zu nennen ist ferner das Concert des Herrn Cowen, vor etwa 14 Tagen gegeben. Dieser siebzehnjährige englische Jüngling brachte mit großem Orchester eine Cmoll-Symphonie von sich sowie ein Clavierconcert seiner Composition zu Gehör und bewies für sein Alter ungewöhnliches Talent. Die Presse nahm sich mit Wärme seiner an. — Unter unseren Concertsängern sind die besten Namen: Sim. Reeves, Vernon Rigby und Santley. Der Letztere, ein ausgezeichneter Baß, unternimmt nächstens mit Wilhelmj eine Concerttour durch England.

Die kurze Wintersaison der italienischen Oper im Coventgarden-Theater ist nun geschlossen. Sie zeichnete sich dadurch aus, daß das ewige Einerlei der welschen Oper, das sich sonst um circa fünf Exemplare ein ganzes Quartal lang herumdrehte, diesmal einem zahlreicheren Repertoir guten und besseren Schlages Platz gemacht hat. Die meisten Opern waren von deutschen Componisten. Man gab „Figaro", „Zauberflöte", „Freischütz", „Don Juan", „Robert", „Hugenotten" und „Hamlet", und nur „Lucia" und „Sonnambula" waren die Reste entschlafener Perioden. Die Damen Tietjens und Murska sowie der Baß Santley waren die Koryphäen, erstere beide Deutsche, der Letztere Engländer. Unter den Italienern hat der Tenor Mongini einige Bedeutung. Man sieht am Repertoir und Personal, daß auch hier für diese alternden Institute wenigstens in der Form, wie sie bisher waren, die Stunde bald geschlagen hat, und der bloße Wohlklang italienischer Laute wird wohl nicht für immer den einzigen Anziehungspunct musikalisch-dramatischer Aufführungen in London bilden.

Im Colosseum soll ein neues Opernhaus errichtet und in demselben abwechselnd englisch, deutsch, italienisch und französisch gesungen werden. Auch hat ein Edelmann eine ungeheure Summe zur Erbauung eines neuen National-Theaters deponirt. Und wenn ich außerdem den Lesern etwa noch erzähle, daß das Verlagsrecht von Sir Costa's (des kürzlich geadelten Musikers) Oratorium „Eli" bei einer Auction von einem Musikalienhändler für 1400 Pfund, also für 10,000 Thaler erstanden worden ist, so glaube ich denselben Alles etwa Merkwürdige aus den letzten Wochen mitgetheilt zu haben. —

Ferdinand Ludwig.

Pest.

Nach geraumer Zeit bietet sich wieder Gelegenheit, meiner Ref.-Pflicht nachzukommen: denn wahrlich, konnte man in der vorjährigen Saison wegen der Fluth der Concerte dieser Pflicht kaum genügen, so ist dies gegenwärtig aus entgegengesetzter Ursache der Fall. Wohl sind fremde Künstler nach wie vor so menschenfreundlich, uns von Zeit zu Zeit ein gutes Stück Musik hören zu lassen, aber unsere einheimischen Künstler ziehen es vor, Concerte durch Fremde geben zu lassen, anstatt selbst welche zu geben. Das Resultat hiervon ist 1) daß wir z. B. seit 2 Jahren kein stabiles Streichquartett mehr haben, während wir vor zehn Jahren hier drei hatten, und 2) daß der philharmonische Verein, (welcher sich noch vor einigen Jahren R. Wagner's vollste Zufriedenheit errang) seine künstlerische Thätigkeit einstellte und vielleicht einige Jahre lang keine Concerte geben wird. —

Was die Oper anbelangt, so ist dieselbe durch den Tod des Intendanten Radnotfay in ein Uebergangsstadium getreten. Ob zum Heil der Kunst oder zum Gegentheile muß die Zukunst zeigen. Im erfreulichen Gegensatze zu Vorerwähntem steht das Wirken der Ofner Männergesangvereins und der mit demselben in Verbindung stehenden Gesang- und Musik-Akademie. An der Spitze von beiden steht als Dirigent Hr. A. Knahl, dessen unermüdlicher Eifer und aufopfernde Hingebung für die gute Sache die aufrichtigste Anerkennung verdienen. Ein besonderes Verdienst erwirbt sich Hr. Kn. auch durch die Aufführung hier noch nicht gehörter Werke. Ja, man möchte beinahe sagen, er gehe in seinen Bestrebungen, Neues zu bringen, zu rasch vor. Der zwischen den verschiedenen Productionen liegende Zeitraum von sechs Wochen ist zur Erlernung größerer Orchesterwerke jedenfalls zu kurz bemessen, umsomehr, als die Instrumentalkräfte noch immer nicht auf gleichem Niveau mit denen des Sängerchores stehen. Am Jahrestage seiner Gründung veranstaltete dieser Verein unter Mitwirkung seiner Gesang- und Musik-Akademie im Saale der Pester städtischen Redoute bei großer Theilnahme des kunstsinnigen Publicums ein größeres Concert und brachte in demselben von hier öffentlich noch nicht gehörten Werken zu Gehör: „Nächtliche Heerschau" von C. Titl (Chor mit Orchester), „Römischer Triumphgesang" von Max Bruch (Chor mit Orchester) und von Schumann „Ritornell" (fünfstimmig), sowie „Andante und Allegro" (für Piano mit Orchester). Außerdem bekamen wir noch zu hören: 2 Duette für Alt und Sopran von Rubinstein, ferner den Pilgerchor aus „Tannhäuser", 2 ungarische Chöre von Mosonyi und Zimay, Quintett aus „Cosi fan tutte" mit Orchester und zum Schlusse den „Bacchuschor" aus „Antigone" von Mendelssohn. Wie wir es von diesem Vereine gewohnt sind, wurde auch diesmal jede Nummer (mit nur seltner Ausnahme) correct und mit tadelloser Reinheit zur Geltung gebracht. Nur bei dem Pilgerchor nahm man zu wenig auf die Schattirung Rücksicht, sodaß der zu starke Anfang beim Crescendo keine Steigerung mehr zuließ. Auch bei Schumann's „Andante und Allegro" war die Orchesterbegleitung nicht nur viel zu kräftig, sondern es machten sich auch hie und da Schwankungen im Zeitmaaße fühlbar. Dessenungeachtet executirte Herr Willy Deutsch den Pianopart correct und mit schönem Vortrage. Fr. A. Knahl und Frl. Stegemann errangen sich durch die warme Empfindung, mit welcher sie Rubinstein's Duette vortrugen, wohlverdienten Beifall. Warmer Aufnahme hatte sich Max Bruch's „Römischer Triumpfgesang" zu erfreuen. Es ist dies ein, sowohl was Durchführung als auch effectvolle Instrumentation anbelangt, interessantes Opus. Dieses, wie auch Titl's „Nächtliche Heerschau" wurden auf das Präciseste vorgetragen. Den Glanzpunkt des Abends bildete jedoch das hochpoetische „Ritornell" von Schumann, welches vom Vereine mit reinster Intonation und in wahrhaft schöner Vortragsweise wiedergegeben wurde. Von den noch übrigen auf dem Programme verzeichneten Pièen sei nur erwähnt, daß sie sich mehr oder weniger alle einer guten Aufnahme erfreuten. —

Am 12. Decbr. veranstaltete der Pianist Alex. Bertha zu Gunsten des Schriftsteller-Unterstützungsvereins ein gut besuchtes Concert. Herr B., hier schon seit geraumer Zeit als tüchtiger Theoretiker und vielversprechender Componist bekannt, zeigte sich uns diesmal als Pianist. Die Zusammenstellung des Programms war eine befremdende. Den Anfang machte nämlich: Beethoven's Cmoll-Concert, die übrigen Pièen aber waren sämmtlich Werke vaterländischer Componisten und ohne Ausnahme nationalen Characters. Die Vorführung von letzteren verdient an sich gewiß unbedingte Anerkennung, doch darf damit nicht zu weit gegangen werden und ist das zahlende Publicum zu der Erwartung berechtigt, daß der Concertgeber in der Wahl der vorzutragenden Pièen streng und sorgfältig zu Werke gehe. Dies war diesmal nicht ganz der Fall. Unbedeutende Transcriptionen oder Werke von so zweifelhaftem musikalischem Werthe, wie z. B. die vorletzte der vorgetragenen Pièen gehören eher für mittelmäßige Dilettanten zum Zeitvertreib als für den Concertsaal. Musikalischen Werth hatten nur zwei Clavierstücke von Mosonyi und K. Abrányi sowie des Concertgebers Transcription über den Krönungshymnus (eigener Composition). Letztere Composition zeugt, was Anlage und Durchführung anbelangt, von vielem Geschick, doch scheint uns Manches darin überladen und unclaviermäßig. Recht nett, obwohl schwach instrumentirt, hörte sich ein kleines Orchesterstück an, welches, von Herrn B. ursprünglich für das Piano componirt, zu dieser Gelegenheit von ihm für das Orchester arrangirt war. Es führt den Titel „Palotas" und gleicht in der Form beinahe dem sogenannten „Verbungos" mit darauf folgendem „Friß." Was aber endlich Herrn B. als Pianist betrifft, so erheben sich seine Leistungen nicht bedeutend über die Mittelmäßigkeit. Das Orchester unter Erkels Leitung begleitete das Cmoll-Concert mit gewohnter Discretion; dasselbe läßt sich dagegen nicht in Bezug auf den Palota's sagen, wobei man leider nicht nur den Mangel an genügenden Proben, sondern auch an gebührendem Ernst wahrnehmen konnte! — Henri Gobbi.

Altenburg.

Am 16. December v. J. hatte unsere seit neun Jahren bestehende Singakademie ihre 51. Aufführung und brachte in derselben Schumann's herrliches Werk „Das Paradies und die Peri" zu Gehör. Man darf diese Aufführung als den Gipfelpunkt der bisherigen Leistungen der Singakademie, welche durch die Production von „Acis und Galathea" während der A. D. Tonkünstlerversammlung im Juli 1868 bei den damals hier versammelten Künstlern in nicht unverdientem Andenken steht, bezeichnen. Chöre und Orchester bewährten sich vortrefflich, nicht minder auch die hiesigen sowohl, als die aus Leipzig gewonnenen Solokräfte. Letztere waren Frl. Drechsel, Frl. Martini und Hr. Rebling, sämmtlich Schüler des trefflichen Gesangmeisters Professor Götze in Leipzig. Der Eindruck des Ganzen war ein mächtiger und eine Wiederholung des Werks würde einem allseitigen Wunsche entsprechen. Der Altenburger Singakademie selbst aber und ihrem Leiter, Hrn. Hofkapellm. Dr. Stade, wünschen wir in Folge dieser, geistiges Verständniß, weihevolle Hingebung und einen nicht geringen Grad technischer Vollendung bekundenden Aufführung bei unermüdetem Streben fortdauerndes Gedeihen. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Bremen. Im vierten Privatconcerte spielte Herr Friedrich Grützmacher aus Dresden das Violoncellconcert von Schumann und eine Phantasie eigener Composition über „Santa Chiara". Die „Weser-Z." bezeichnet ihn als einen der ersten und anerkennenswerthesten Meister seines Instrumentes, dessen diesmalige Leistungen gleich vollendet und vom größten Erfolge begleitet waren. Außerdem u. A. Gesangvorträge der Kammersängerin Frl. Auguste Götze. —

Breslau. Fünftes Concert des Damrosch'schen Orchestervereins mit Frl. Orgeni, den HH. Porrige und Henschel und dem Thoma'schen Gesangverein: Händel's „Alexanderfest". — Fünfte Soirée des Kammermusikvereins mit Frl. Orgeni und den HH. Philipsen und Henschel: Quartette von Mozart und Schumann, Lieder von Schumann, Rubinstein rc. —

Hamburg. Am 30. v. M. Aufführung von Händel's „Messias" unter Deppe's Leitung mit Frl. Tietjens, Frl. Hartmann sowie den HH. Dr. Gunz und Schulze. —

Leipzig. Am 13. zwölftes Gewandhausconcert mit Fr. Peschka und der Pianistin Brandes aus Schwerin: Bdur-Symphonie von Schumann rc. —

Magdeburg. Am 8. erstes Symphonieconcert zum Besten des Orchesterpensionsfonds mit Frl. Beck und Hrn. Rebling: Wagner's Faust-Ouverture, Schlußscene aus Schumann's „Faust" und Beethoven's Cmoll-Symphonie. —

Moskau. Drittes Concert der russischen Musikgesellschaft zu Beethoven's Geburtstag: Coriolan-Ouverture, Gdur-Clavierconcert (A. Rubinstein), Chöre aus den „Ruinen von Athen" und Adur-Symphonie. — Am 19. v. M. Concert A. Rubinstein's: Dmoll-Clavierconcert von Rubinstein, Sonate Op. 109 von Beethoven rc. —

Paris. Am 2. populaires Concert: Lohengrin-Vorspiel, Sommernachtstraummusik, „Air de Ballet" aus „Dardanus" von Rameau rc. —

Petersburg. Drittes Concert der russischen Musikgesellschaft: Symphonie in D von Svendsen, Ouverturen zu „Genovefa" von Schumann und zu „Ruslan und Ludmilla" von Glinka rc. — Erste Quartett-Matinée der HH. Wieniawsky, Davidow, Weikmann und Pickel: Violinsolo von Wieniawski rc. —

Prag. Am 26. v. M. Concert der Pianistin Florian: Clavierquintett von Schumann, Claviersoli von Liszt, Chopin, Henselt und Weber rc. —

Rotterdam. Erstes Concert der „Eruditio musica" mit Tausig und Frl. Ketschau: Zweite Suite von Lachner, Ouverture von Verhulst, Claviersoli von Liszt, Schumann rc. —

Schwerin. Am 28. v. M. Concert der Hofkapelle: Ouverture zu Schiller's „Taucher" von Claussen, „Frühlingsphantasie" von Gade, Balladen von Schumann rc. —

Wien. Am 30. v. M. Becker's letzter Quartettabend mit Brüll; u. A. ein Clavierquartett von J. P. Gotthard, welches beifällig aufgenommen wurde. — Am 1. in der k. k. Hofkapelle: Messe in G von Schubert, Graduale von Herbeck und Offertorium von Eybler; am 2. Messe von Mozart und Graduale von Salieri und am 6. Messe in Es von Mayseder (!), Graduale von Eybler und Offertorium von Herbeck. — Am 5. fand die Schlußsteinlegungsfeier des neuen Musikvereinsgebäudes und am 6. das Eröffnungsconcert statt. (Progr. in voriger Nr.) —

Personalnachrichten.

— In Tausig's Musikinstitut in Berlin hat W. Tappert die Vorlesungen über Geschichte der Musik übernommen. —

— Friedrich Grützmacher, erster Violoncellist der Dresdener Hofkapelle, welcher durch Krankheit einige Zeit an öffentlicher Wirksamkeit gehindert war, wird in nächster Zeit wieder eine größere Concertreise antreten, und zwar nach Süddeutschland (Nürnberg, Frankfurt, Mannheim rc.) und der Schweiz. —

— Fétis beabsichtigt von der Direction des Brüsseler Conservatoriums zurückzutreten; als sein Nachfolger wird Gevaert genannt.

— Th. Wachtel ist für die Londoner Saison im Coventgarden engagirt. —

— Opernsänger Schild hat in Weimar vom Großherzog am Neujahrstage das Prädicat eines Weimarischen Kammersängers erhalten. —

— Dem Componisten Steinkühler in Lille wurde für seine Verdienste um das musikalische Leben der Stadt von der dortigen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft die goldene Medaille verliehen. —

— Zwei Berliner Componisten, die HH. Hofmann und Bial haben vom Herzog von Coburg die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. —

— Der König von Würtemberg hat Fr. Lachner bei Gelegenheit der Aufführung seiner „Catharina Cornaro" am Stuttgarter Hoftheater das Comthurkreuz des Friedrichsordens verliehen. —

— Der herzogl. Concertmeister Karl Drechsler in Dessau feiert am 1. Februar sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum. —

— Gestorben sind: In Schwerin am 22. v. M. der talentvolle 25jährige Componist Wilh. Claussen, erster Stipendiat der Meyerbeer-Stiftung, in Paris der Organist und Componist Lefébure-Wély und in Carlsruhe der einst hochbeliebte Tenor Haizinger, 80 Jahr alt. —

Neue Opern.

— Statt der S. 434 d. v. J. gemeldeten Nachricht, daß Weißheimer's „Theodor Körner" am 1. d. M. in Darmstadt Scene gehen sollte, sehen wir uns jetzt zu der Mittheilung genöthigt, daß die Oper, nachdem dieselbe mit aller Liebe und Sorgfalt seitens der Intendanz unter Leitung des Componisten einstudirt worden, plötzlich vom Großherzoge aus politischen Gründen **verboten** worden ist. Derselbe hat auf alle Vorstellungen erklärt, er habe gar Nichts weder gegen das Werk noch gegen den Verfasser, aber grade, weil die Hessen selbst zur eignen Schande auf der feindlichen Seite gegen die Lützower gekämpft hätten, dürfe das Stück nicht in Darmstadt — wenigstens nicht zuerst — in Scene gehen! Welche deutsche Bühne wird diesen keines Commentars bedürfenden Schritt zuerst sühnen? —

Vermischtes.

— Mit wie frischer Kraft und unermüdlicher Rührigkeit in so mancher kleineren Stadt die Concertdirectionen denjenigen größerer Städte vorangehen, obgleich die ersteren einen großen Theil ihrer Kräfte in der Regel ziemlich mühsam und meist unter unverhältnißmäßigen Opfern aus anderen Orten zusammenborgen müssen, das beweisen auch in dieser Saison u. A. die vom verflossenen Vierteljahr uns vorliegenden Programme der (unter Leitung von Dr. Gille und Dr. Naumann stehenden) Akademischen Concerte in Jena, denn es gelangten daselbst zur Ausführung: „Ein deutsches Requiem" von Brahms, Musik zu Schiller's „Glocke" von Stör (Mscrpt), Cantate „Ach wie flüchtig" von Bach, Chöre von B. Becker, Schubert und Grétry, dritter Satz aus Rheinberger's „Wallenstein", Liszt's Rhapsodie in Fisdur, Schumann's Märchenbilder, Lieder von Hartmann, Gounod rc. und verschiedene klassische Werke, darunter Beethoven's Tripelconcert und Haydn's Oxfordsymphonie. Von Solisten traten in diesen vier Concerten auf: Frl. Reiß aus Cassel, Scaria aus Dresden, Ratzenberger aus Düsseldorf sowie Lassen, Kömpel und Servais aus Weimar, Letztere nebst anderen tüchtigen Kräften der Weimar'schen Oper wiederholt. (Das hundertjährige Jubiläum dieses Concertinstituts am 13. Januar 1870.) —

— Die „Süddeutsche Musikzeitung" von B. Schott's Söhnen in Mainz ist mit Ende des Jahres 1869 eingegangen. —

— Zur Errichtung des Bach-Denkmals in Eisenach sind in letzter Zeit folgende Beiträge eingegangen: 333 Thlr. vom Kaiser von Oesterreich; 100 Thlr. vom Prinzen Herrmann von Sachsen-Weimar und dessen Geschwistern; 30 Thlr. vom König von Sachsen; 50 Fl. vom Großherzog zu Hessen; 114 Thlr. 8 Ngr. Ertrag der Concerte des Hrn. v. Bülow zu München; 150 Thlr. Ertrag der von Prof. Müller-Hartung zu Weimar und Jena veranstalteten Concerte; 25 Fl. Ertrag einer Sammlung des Prof Rheinberger zu München; 80 Fl. Ertrag einer Sammlung des Hrn. Musikd. Braun zu Landau, rc.; in Summa mit dem übrigen Beiträgen: 2253 Thlr. 17 Ngr. Auch hat der König von Preußen einen Beitrag von 300 Thlr. in Aussicht gestellt. Fernere Beiträge erbittet das Ortscomité in Eisenach zu Händen des Schriftführers App.Ger.Secretair Th. Walther. —

Neue Musikalien (Nova No. 1, 1870)
im Verlage von
Fr. Kistner in Leipzig.

Beethoven, L. van, Sinfonien für 2 Pianoforte bearbeitet v. Aug. Horn. No. 3. 3 Thlr. 20 Sgr. No. 4. 2 Thlr. 22½ Sgr.
Bruch, Max, Op. 29. Rorate coeli (Gedicht nach dem Lateinischen von Karl Simrock) für gemischten Chor, Orchester und Orgel (ad libit.). Partitur 1 Thlr. 10 Sgr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Sgr. Chorstimmen 15 Sgr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 10 Sgr.
— Op. 31. No. 1. Die Flucht nach Egypten (Gedicht von R. Reinick) für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester. Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. Chorstimmen (à 1½ Sgr.) 4½ Sgr. Clavier-Auszug 25 Sgr.
— Op. 31. No. 2. Morgenstunde (Gedicht von Hermann Lingg) für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester. Partitur 25 Sgr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 12½ Sgr. Chorstimmen 5 Sgr. Clavier-Auszug 20 Sgr.
Davidoff, Charles, Op. 18. 3me Concerto pour Violoncelle avec Orchestre 4 Thlr. 10 Sgr., avec Piano 2 Thlr. 5 Sgr.
Gade, Niels W., Op. 46. Beim Sonnenuntergang (Gedicht v. A. Munch). Concertstück für gemischten Chor u. Orchester. Partitur 20 Sgr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen (à 2½ Sgr.) 10 Sgr. Clavier-Auszug 20 Sgr.
Händel, Georg Friedrich, 12 Alt-Arien aus verschiedenen Opern mit Begl. des Pianoforte bearb. von Robert Franz.
Heft I. Preis 1 Thlr.
No. 1. Con auco mormorico (In dumpfen Murmeltönen) aus Rodelinda.
No. 2. Si, si minaccia, e vinta (Ja, ja, nun droh nur) aus Sosarme.
No. 3. Empio, dirò, tu sei (Hinweg, ich sage dir) aus Giulio Cesare.
Heft II. Pr. 25 Sgr.
No. 4. Pupille sdegnose (Verachtende Kinder) aus Muzio Scevola.
No. 5. Un disprezzato affetto (Ein leidendes Verachten) aus Othone.
No. 6. Son confusa pastorella (Ich betrübtes Schäfermädchen) aus Poro.
Heft III. Pr. 1 Thlr.
No. 7. Stille amare gia vi sento (Bittre Zähren) a. Tolomeo.
No. 8. Furibondo spira il vento (Wüthend brausen Wetterstürme) aus Partenope.
No. 9. Giacchè morir non posso (Dieweil ich nicht kann sterben) aus Radamisto.
Heft IV. Pr. 25 Ngr.
No. 10. Confusa si miri l'infida consorte (Betrübniss erlüget die Falsche) aus Rodelinda.
No. 11. Vi fida lo sposo (Euch beiden vertrauet) a. Ezio.
No. 12. Jo sperai trovar riposo (Ruhe glaubt ihr zu erlangen) aus Othone.
Herzberg, Ant., Op 94. 2de grande Polka pour Piano. 10 Sgr.
— Op. 95. Danse cosaque pour Piano. 7½ Sgr.
— Op. 101. Caprice sur une mélodie de Ph. Duloup pour Piano. 12½ Sgr.
— Op. 106. 6me grande Valse pour Piano. 10 Sgr.
Hiller, Ferdinand, Op. 133. Drittes Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncell. 5 Thlr. 25 Sgr.
Kontski, Apollinaire de, Op. 21. Hommage à Bellini. Morceau de Concert sur „Les Puritains" pour Violon avec Accompagnement de Piano. 1 Thlr. 20 Sgr.
— Op. 22. Le Rossignol. Paraphrase sur une mélodie d'Alabiew pour Violon avec Piano. 25 Sgr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Sechs der beliebtesten 2- und 4stimmigen Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Rob. Franz. Einzeln: Wasserfahrt. 5 Sgr. — Wer hat dich du schöner Wald. 7½ Sgr — Ich wollt' meine Lieb'. 7½ Sgr. — Gruss. 7½ Sgr. — Volkslied. 5 Sgr. — Lied aus Ruy Blas. 7½ Sgr.
Singer, Edmund, Op. 25. Concertstück über Motive aus Ernani für Violine mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Pr. mit Orch. 3 Thlr. 20 Sgr. Pr. mit Pfte 1 Thlr. 5 Sgr.

Einladung zum Abonnement.

Das Neue Blatt.

Ein illustrirtes Familien-Journal
Redacteur: **Paul Lindau**
erscheint wöchentlich in Nummern von 16 Hoch-Quart-Seiten und kostet pr. Nummer nur

☞ 1 Sgr. ☜

Das Neue Blatt ist das reichhaltigste, vielseitigste und dabei billigste

deutsche Familienblatt.

Zu seinen Mitarbeitern zählt es die hervorragendsten Schriftsteller und Künstler Deutschlands.

Programm.

Ein neues Blatt? Was will das Blatt,
Dies „Neue Blatt" noch heute,
Wo überdrüssig und übersatt
Vom vielen Lesen die Leute?

Es braucht nicht, wie der Schelm es muss,
In seines Mantels Falten
Die Krallen und den Pferdefuss
Sorgsam versteckt zu halten.

Das „Neue Blatt", das heraus sich wagt
Im stürmischen Herbsteswetter,
Es ist kein Blatt, das zittert und zagt,
Wie andere herbstliche Blätter.

Es klopft an Eure Thüren frei
In blühendem Jugendmuthe
Und bietet in lustigem Allerlei
Das Echte, das Schöne, das Gute.

Es ist kein Blatt, das sich um's Wohl
Des Volkes mit Pathos härmet,
Und Euch den alten Sauerkohl
Auf's neue täglich wärmet.

Und ohne Furcht erklärt es Krieg
Der Lüge und dem Schlechten
Und wirbt um nichts, als um den Sieg
Des Schönen, des Guten und Echten.

Es kommt nicht, wie so mancher Schelm,
Mit heuchlerischen Mienen,
Und sagt, es wolle nicht dem Helm
Und nicht dem Schwarzrock dienen.

Und trifft es unter Alt und Jung
Auf eingebildete Narren,
So wird es zu Eurer Belustigung
Euch zeigen ihre Sparren.

Stets unerschrocken, frei und wahr,
Und lustig wird es kommen.
Drum sei es heut und immerdar
Gastfreundlich aufgenommen.

Abonnementspreis praenum. pro Quartal also für 13 Nummern

☞ 12½ Sgr. ☜

Alle Buchhandlungen wird man geneigt finden, die Besorgung zu vermitteln. Erste Nummern sind bei allen Buchhandlungen und Bezugsquellen vorräthig und zur Ansicht zu bekommen.

Die Verlagshandlung von A. H. Payne in Leipzig.

Soeben erschien, und direct oder durch Hrn. **G. Flaxland,** éditeur 4 Place de la Madelaine zu beziehen:

Die Waise.
Lied für eine Singstimme,
componirt von
Johann Heinrich Bonewitz.
Deutscher Text von Scholl, französisch und englisch übersetzt vom Autographen Mme Bonewitz.
12 rue Cauchois Paris.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 21. Januar 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) $4\frac{2}{3}$ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 4.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber das Dirigiren.

Von

Richard Wagner.

(Schluß.)

Mit welcher der von mir bezeichneten Eigenschaften unsrer Dirigenten ich selbst bei den Aufführungen meiner Opern zu thun habe, muß mir, wenn ich meine Erfahrungen in diesem Betreff überdenke, immer wieder ungewiß bleiben. Ist es der Geist, in welchem unsre große Musik im Konzert, oder der, in welchem die Oper im Theater behandelt wird? Ich glaube, das Schlimme für mich ist, daß diese beiden Geister sich beim Befassen mit meinen Opern die Hand reichen, um sich in einer nicht eben sehr erfreulichen Weise zu ergänzen. Wo der erstere, der an unsrer klassischen Konzertmusik sich übende Geist, freies Spiel hat, wie in den einleitenden Instrumentalsätzen meiner Opern, erfahre ich nur die niederschlagendsten Folgen jenes von mir so ausführlich besprochenen Vorgehens. In diesem Bezug habe ich von nichts als vom Tempo zu reden, welches widersinnig entweder verjagt, (wie z. B. von Mendelssohn selbst dereinst in einem Leipziger Konzert meine Tannhäuser-Ouverture, um sie als abschreckendes Beispiel hinzustellen), oder verschludert, (wie in Berlin oder meistens sonst überall mein Lohengrin-Vorspiel) — oder verschleppt und verschludert zugleich (wie neuerdings mein Vorspiel zu den „Meistersingern" in Dresden und anderen Orten) — nirgends aber mit der sinnvollen Modifikation zu Gunsten eines verständlichen Vortrages behandelt wird, auf welche ich mit nicht minderer Bestimmtheit, wie auf das Richtigspielen der Noten selbst rechnen muß.

Um von der letzteren Nüance der verderblichen Aufführungsweise sogleich einen Begriff zu geben, führe ich allein das übliche Verfahren mit meinem Vorspiel zu den „Meistersingern" an. —

Das Hauptzeitmaaß dieses Stückes ward von mir mit „sehr mäßig bewegt" vorgezeichnet; dieß bedeutet also nach dem älteren Schema etwa: Allegro maestoso. Kein Tempo ist mehr als dieses, bei längerer Andauer, und namentlich bei stark episodischer Behandlung des thematischen Inhaltes, der Modifikation bedürftig, und es wird zur Ausführung mannigfaltiger Kombinationen verschiedenartiger Motive gern gewählt, weil seine breite Gliederung im regelmäßigen $^4/_4$ Takte diese Ausführung durch die Nahelegung jener Modifikation mit großer Leichtigkeit unterstützt. Auch ist dieser mäßig bewegte $^4/_4$ Takt eben der allervieldeutigste: er kann, in kräftig „bewegten" Vierteln geschlagen, ein wirkliches, lebhaftes Allegro ausdrücken (dieß ist mein hier gemeintes Haupttempo, welches sich am Lebhaftesten in den, von dem eigentlichen Marsche zu dem E-dur hinüberleitenden acht Takten:

ꝛc.

kund giebt; oder er kann als eine aus zwei $^2/_4$ Takten kombinirte halbe Periode gedacht werden, und wird dann bei dem Eintritte des verkürzten Thema's:

den Charakter eines lebhaften Scherzando's einzuführen erlauben; oder aber er kann selbst auch als Alla-breve ($^2/_2$ Takt) gedeutet werden, wo er dann das ältere (namentlich in der Kirchenmusik angewendete), eigentliche, gemächliche Tempo andante, welches richtig mit zwei mäßig langsamen Schlägen zu taktiren ist, ausdrückt. In diesem letzteren Sinne habe ich ihn, vom achten Takte nach dem Wiedereintritt des C-dur an, für die

Combination des jetzt von den Bässen getragenen Haupt-Marschthema's mit dem in rhythmischer Verdoppelung von den Violinen und Violoncelles gemächlich breit gesungenen zweiten Hauptthema verwendet:

u. s. w.

Dieses zweite Thema führte ich zuerst im reinen $^4/_4$ Takt verkürzt ein:

Bei größter Zartheit im Vortrage hat es hier einen leidenschaftlichen, fast hastigen Charakter (ungefähr den einer heimlich geflüsterten Liebeserklärung) an sich; um den Hauptcharakter der Zartheit rein zu erhalten, muß das Tempo, da die leidenschaftliche Hast durch die bewegtere Figuration entschieden genug ausgedrückt ist, nothwendig um Etwas zurückgehalten, somit zu der äußersten Nüance des Hauptzeitmaaßes nach der Richtung der Gravität des $^4/_4$ Taktes hin gedrängt werden, und um dieß unmerklich (d. h. ohne den Hauptcharakter des zu Grunde liegenden Tempo's wirklich zu entstellen) ausführen zu können, leitet ein mit „poco rallentando" bezeichneter Takt diese Wendung ein. Durch die endlich vorherrschend werdende unruhigere Nüance dieses Thema's,

cres.

welche ich auch besonders mit „leidenschaftlicher" für den Vortrag bezeichnete, war es mir leicht, das Tempo wieder in seine ursprünglich bewegtere Richtung zurückzuleiten, in welcher endlich es sich dazu befähigen konnte, mir als das oben bezeichnete Andante alla breve zu dienen, womit ich wiederum nur eine bereits in der ersten Exposition des Stückes entwickelte Nüance des Haupttempo's von Neuem aufzunehmen hatte. Die erste Entwickelung des gravitätischen Marschthema's hatte ich nämlich in eine sogleich breiter ausgeführte Coda von cantabilem Charakter ausgehen lassen, welche nur dann richtig vorzutragen war, wenn sie in jenem Tempo andante alla breve aufgefaßt wurde. Da diesem volltönig zu spielenden Cantabile

ff

die in wuchtigen Vierteln auszuführende Fanfare

u. s. w.

voranging, hatte diese Umstimmung des Tempo's sehr ersichtlich mit dem Aufhören der reinen Viertelbewegung, also mit den gehalteneren Noten des das Cantabile einleitenden Dominanten-Akkordes einzutreten; da nun diese breite Bewegung in halben Taktnoten jetzt mit lebhafter Steigerung, namentlich auch der Modulation, eine besondere Andauer erhält, so glaubte ich auch die Bewegung des Zeitmaaßes, ohne besonders hierauf aufmerksam zu machen, dem Dirigenten um so eher überlassen zu können, als der Vortrag solcher Stellen, wenn nur dem natürlichen Gefühle der ausführenden Musiker nachgegeben wird, ganz von selbst zur Befeuerung des Tempo's hinführt, worauf ich als erfahrener Dirigent auch so sicher rechnete, daß ich nur die Stelle zu bezeichnen für nöthig hielt, an welcher das Zeitmaaß wieder zur ursprünglichen Anlage des reinen $^4/_4$ Taktes zurückkehrt, was jedem musikalischen Gefühle durch den neuen Hinzutritt der Viertelbewegung in den Harmoniefolgen nahe gelegt ist. In der Conclusion des Vorspieles tritt dieser breitere $^4/_4$ Takt eben so erkenntlich mit der Wiederkehr jener oben angeführten, kräftig getragenen marschartigen Fanfare von Neuem ein, wozu nun auch die verdoppelte Bewegung des figurativen Schmuckes hinzutritt, um das Tempo gerade so abzuschließen, wie es begonnen hat. —

Dieses Vorspiel führte ich zum ersten Male in einem in Leipzig gegebenen Privatkonzerte auf, und es wurde, eben unter meiner persönlichen Leitung, genau nach diesen hier aufgezeichneten Angaben, vom Orchester so vorzüglich gespielt, daß das sehr kleine, fast nur aus auswärtigen Freunden meiner Musik bestehende, Auditorium lebhaft eine sofortige Wiederholung verlangte, welche von den Musikern, die hierin ganz mit den Zuhörern übereinzustimmen schienen, mit freudiger Bereitwilligkeit ausgeführt wurde. Der Eindruck hiervon schien sich in einem so günstigen Sinne verbreitet zu haben, daß man es für gut fand, auch dem eigentlichen Leipziger Publikum in einem Gewandhauskonzerte mein neues Vorspiel zu Gehör zu bringen. Herr Kapellmeister *Reinecke*, welcher der Aufführung des Stückes unter meiner Leitung beigewohnt hatte, dirigirte es diesmal, und die gleichen Musiker führten es unter seiner Direction so aus, daß es vom Publikum ausgezischt werden konnte. Ob dieser Erfolg der Biederkeit der hierbei Betheiligten allein zu verdanken war, d. h. ob absichtliche Entstellung dazu führte, will ich nicht näher untersuchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mir die gänzlich unverstellte Unfähigkeit unserer Dirigenten gar zu einleuchtend bekannt ist: genug, von sehr eingeweihten Ohrenzeugen erfuhr ich, welchen Takt der Herr Kapellmeister zu meinem Vorspiele geschlagen hatte, und damit wußte ich genug.

Will nämlich ein solcher Dirigent seinem Publikum oder seinem Herrn Direktor u. s. w. nur beweisen, welche üble Bewandniß es mit meinen „Meistersingern" habe, so braucht er ihnen blos das Vorspiel dazu in derselben Weise vorzutaktiren, in welcher er gewohnt ist, Beethoven, Mozart und Bach zu handhaben, und welche R. Schumann gar nicht übel bekommt, so hat ein Jeder sich leicht zu sagen, daß dieß ja eine recht unangenehme Musik sei. Denke man sich nur ein so lebendig und doch unendlich zart gegliedertes, fein empfindliches Wesen, wie ein von mir an diesem Vorspiel nachgewiesenes Tempo es ist, plötzlich in das Prokrustesbett solch eines klassischen Taktschlägers gebracht, um einen Begriff davon zu haben, wie es sich darin ausnehmen muß! Da heißt es: „hier hinein legst du dich; um was du zu lang bist, das hau' ich dir ab, und was zu kurz, das streck' ich dir aus!" Und nun wird Musik dazu gemacht, um den Schmerzensschrei des Gemarterten zu übertäuben!—

In solcher Weise sicher gebettet lernte nun auch z. B. das *Dresdener* Publikum, daß einst manches Lebensvolle von mir sich vorgeführt hörte, nicht nur dieses Vorspiel zu den „Meister-

fingern", sondern, wie sich aus dem Folgenden schließen lassen wird, das ganze Werk (so weit es nicht von vornherein gestrichen war) kennen. Um wieder mit technischer Genauigkeit zu reden, bestand das Verdienst des Dirigenten hierbei darin, daß er das von ihm vermuthete Haupttempo in stemmig-steifer Viervierteligkeit unverrückt über das Ganze ausspannte, und für dieses Haupttempo eben die breiteste Nüance desselben zur unveränderlichen Norm nahm. Hieraus nun ergab sich aber noch Folgendes. Die Conclusion dieses Vorspieles, die Vereinigung der beiden Hauptthema's unter der Mitwirkung eines idealen Tempo andante alla breve, wie ich dieß zuvor näher bezeichnete, dient mir in der Weise des alt-populairen Refrain's zum sinnig heitren Abschluß des ganzen Werkes: zu der verschiedentlich erweiterten Behandlung dieser intensiveren thematischen Combination, welche ich hier gewissermaaßen nur als Begleitung benutze, lasse ich da Hans Sachs seine gemüthlich ernste Lobrede auf die „Meistersinger", schließlich seine Trostesreime für die deutsche Kunst selbst singen. Trotz alles Ernstes des Inhaltes sollte diese Schluß-Apostrophe auf das Gemüth doch heiter beruhigend wirken, und eben diese Wirkung vertraute ich hauptsächlich dem Eindrucke jener gemüthlichen thematischen Combination an, deren rhythmische Bewegung erst gegen das Ende, mit dem Eintritte des Chores, einen breiteren, feierlicheren Charakter annehmen soll. Mit einer sehr bewußten Absicht, welche Jeder, der mein sonstiges Wirken kennt, wohl begreifen wird, gebe ich hier auf jeden weiteren Sinn meiner dramatischen Arbeit wohlweislich nicht ein, und verweile, der reinen naiven „Oper" zu Liebe, jetzt nur beim Dirigiren und Taktiren. Die bereits im Vorspiele gänzlich unbeachtet gebliebene Nöthigung zu einer dem Andante alla breve zuführenden Modifikation eines anfänglich für marschmäßige Breite einer pomphaften Prozessionsmusik berechneten Tempo's, ward nun hier für den Schlußgesang der Oper, der keineswegs unmittelbar mit jenem Marsche mehr zusammenhängt, eben so wenig empfunden, und das dort verfehlte Zeitmaaß ward hier zur bindenden Norm, welcher gemäß der Dirigent im steifsten $^4/_4$ Takt den lebendig fühlenden Sänger des Hans Sachs einspannte, um ihn unerbittlich zu zwingen, diese Schlußanrede so steif und hölzern wie möglich abzusingen. Von theilnehmendster Seite wurde ich nun ersucht, für Dresden doch ja diesen Schluß aufzuopfern und „streichen" lassen zu wollen, weil er gar zu niederdrückend wirke. Ich weigerte mich hiergegen. Bald verstummten die Klagen. Endlich erfuhr ich aber auch den Grund hiervon: der Herr Kapellmeister war nämlich für den eigensinnigen Komponisten eingetreten, und hatte (natürlich um dem Werke zu nützen) die Schlußapostrophe aus eigenem künstlerischen Ermessen — „gestrichen".

„Streichen! Streichen!" — das ist nämlich die ultima ratio unsrer Herren Kapellmeister; hierdurch bringen sie ihre Unfähigkeit mit der ihnen unmöglichen richtigen Lösung der gestellten künstlerischen Aufgaben in ein unfehlbar glückliches Verhältniß. Sie denken da: „was ich nicht weiß, macht mich nicht heiß;" und dem Publikum muß dieß am Ende auch ganz recht sein. Es bleibt aber nur für mich zu überlegen, was ich von der Aufführung meines ganzen Werkes, welches so zwischen einem im tiefsten Grunde verfehlten Alpha und Omega eingeschlossen ist, schließlich zu halten habe? Aeußerlich nimmt sich Alles sehr hübsch aus: ein ungemein erregtes Publikum, zum Schlusse sogar lohnender Hervorruf des Kapellmeisters, zu welchem mein eigener Landesvater applaudirend an die Logenbrüstung zurückkehrt. Nur nachträglich die ungemein fatalen Berichte über stattgehabte und immer neu eingeführte Kürzungen, Striche und Abänderungen, während ich immer den einen Eindruck einer vollkommen unverkürzten, aber allerdings auch vollkommen correcten Aufführung in München dagegen abzuwägen habe, und somit unmöglich dazu gelangen kann, den Verstümmlern Recht zu geben. Dieser schlimmen Lage, an welcher gar nichts zu ändern scheint, da die Allerwenigsten begreifen, um welches schwere Uebel es sich handelt, kommt nun allerdings andrerseits das Eine zu Hilfe, nämlich die sonderbar tröstliche Erkenntniß dessen, daß trotz des unverständigsten Befassens mit dem Werke die wirkende Kraft desselben doch nicht zu brechen ist, — diese fatale Kraft der Wirkung, vor welcher im Leipziger Conservatorium so eifrig gewarnt wird, und der man nun zur Strafe selbst auf dem destruktiven Wege nicht einmal beizukommen weiß! Muß dieß dem Autor um so mehr als ein Wunder erscheinen, als er selbst es fürder nicht mehr über sich gewinnen kann, einer Aufführung seiner Werke, wie der kürzlich in Dresden von seinen „Meistersingern" stattgefundenen, beizuwohnen, so zieht er wunderlicher Weise doch aus der bewährten, fast unbegreiflichen Wirkungsfähigkeit desselben einen ihn eigenthümlich tröstenden Schluß auf das Verhältniß der gleichen dirigirenden Musiker zu unsrer großen klassischen Musik, deren stets neu erwärmendes Fortleben, trotz der verkümmernden Pflege durch Jene, ihm zugleich hieran erst recht begreiflich wird. Sie können so etwas nämlich nicht umbringen; und diese Ueberzeugung scheint wunderlicher Weise dem deutschen Genius zu einer Art tröstlichen Dogma's zu werden, bei dem er sich einerseits gläubig behaglich beruhigt, andererseits auf seine Weise für sich weiter schafft. —

Was nun aber von den wunderlichen Dirigenten mit berühmten Namen, als Musiker betrachtet, zu halten sei, wäre noch zu fragen. Erwägt man ihre große Uebereinstimmung unter sich in Allem, so möchte man fast auf die Annahme kommen, sie verstünden doch am Ende die Sache richtig, und, trotz allem Anstoß des Gefühles dagegen, sei ihr Treiben doch vielleicht gar klassisch. Die Annahme von ihrer Vortrefflichkeit steht so fest, daß die ganze Musikbürgerschaft Deutschlands gar nicht in das mindeste Schwanken geräth, wer, wenn die Nation sich einmal etwas vorspielen lassen will (wie etwa bei großen Musikfesten) den Takt dazu schlagen soll. Das kann nur Herr Hiller, Herr Rietz oder Herr Lachner sein. Beethoven's hundertjähriger Geburtstag wäre geradesweges gar nicht zu feiern, wenn diese drei Herren sich plötzlich die Hände verstauchten. Ich leider kenne dagegen nicht Einen, dem ich mit Sicherheit ein einziges Tempo meiner Opern anvertrauen zu dürfen glaubte, wenigstens keinen aus dem Generalstabe unsrer Taktschläger-Armee. Hie und da bin ich dagegen einmal auf einen armen Teufel getroffen, an dem ich wirkliches Geschick und Talent zum Dirigiren wahrnahm: diese schaden sich für ihr Fortkommen sogleich dadurch, daß sie die Unfähigkeit der großen Herrn Kapellmeister nicht nur durchschauen, sondern unvorsichtiger Weise auch davon sprechen. Wer z. B. aus den Orchesterstimmen des „Figaro", aus welchen solch ein General mit besondrer Weihe — Gott weiß wie oft — die Oper spielen ließ, die übelsten, stets aber vom Chef unbemerkt gebliebenen Fehler auffindet, empfiehlt sich natürlich nicht. Diese begabten armen Tüchtigen verkommen eben, wie ihrer Zeit die Ketzer.

Da dieß Alles so in der Ordnung ist und endlich auch bleibt, möchte man daher nur immer wieder nach der Bewand-

niß hiervon fragen. Wir sind im tiefsten Grunde versucht daran zu zweifeln, daß diese Herren wirkliche Musiker seien; denn offenbar zeigen sie gar kein musikalisches Gefühl: aber sie hören wirklich sehr genau (nämlich mathematisch genau, wenn auch nicht idealisch: die Fatalität mit den falschen Orchesterstimmen begegnet immerhin nicht Jedem!); sie haben einen scharfen Ueberblick, lesen und spielen vom Blatte (wenigstens sehr Viele unter ihnen); kurz, sie erweisen sich als wahre Leute vom Fach; auch ist ihre Bildung — trotz Allem — von der Beschaffenheit, wie man sie eben doch nur einem Musiker hingehen lassen kann, so daß, wollte man diesen an ihnen leugnen, nichts übrig bliebe, am wenigsten etwa ein geistvoller Mensch. Nein, nein! Wahrhaftig, sie sind Musiker, und sehr tüchtige Musiker, die rein Alles, was zur Musik gehört, wissen und können. Und nun? Soll es an das Musiziren gehen, so werfen sie Kraut und Rüben durch einander, und fühlen sich in nichts sicher, als etwa in „Ewig, selig", oder, wenn es hoch kommt: „Gott Zebaot!" Gewiß macht sie von unsrer großen Musik nur eben das gerade confus, was diese groß macht, und was allerdings mit Wortbegriffen sich ebenso wenig leicht ausdrückt, als durch Zahlen. Aber dieß bleibt doch wieder Musik, und nur Musik? Woher kommt nun diese Trockenheit, dieser Frost, diese vollständige Unfähigkeit vor der Musik überhaupt aufzuthauen, irgend einen Aerger, einen scheelsüchtigen Kummer, oder eine vermeintlich eigene Idee zu vergessen? — Sollte uns Mozart durch seine enorme Begabung für Arithmetik hier etwas erklären können? Es scheint, daß in ihm, dessen Nerven andrerseits so überzart empfindlich gegen Miston waren, dessen Herz von so überwallender Güte schlug, die idealen Extreme der Musik sich ganz unmittelbar berührten, und eben zu einem so wundervollen Gemeinwesen sich ergänzten. Beethoven's naive Art, sich für das Addiren zu behelfen, ist dagegen ebenfalls bekannt genug geworden; arithmetische Probleme traten gewiß nie in irgend eine denkbare Beziehung zu seinem Musikentwerfen. Zu Mozart gehalten, erscheint er als ein Monstrum per excessum nach der Seite der Sensibilität hin, welche, durch ein intellectuales Gegengewicht von der Seite der Arithmetik her nicht fixirt, nur durch eine abnorm kräftige, bis zur scheinbaren Härte robusten Constitution vor frühzeitigem Untergange geschützt, als lebensfähig zu begreifen war. An seiner Musik ist auch nichts mehr durch Zahlen zu messen, während sich bei Mozart (wie wir dieß auch in den voranstehenden Untersuchungen berührten) manches bis zur Banalität Regelmäßige aus der naiven Mischung jener beiden Extreme der musikalischen Wahrnehmung erklären läßt. Die Musiker unsrer gegenwärtigen Betrachtung erscheinen dagegen als Monstruositäten nach der Seite der reinen musikalischen Arithmethik hin, welche daher auch, im Gegensatz zu dem Beethovenschen Naturell, mit einer ganz ordinären Nervenorganisation recht gut und lange auskommen. Sollten daher unsre berühmten und unberühmten Herren Dirigenten nur im Zeichen der Zahl für die Musik geboren sein, so wäre eifrig zu wünschen, daß es irgend einer neuen Schule gelänge, das richtige Tempo unsrer Musik ihnen nach der regula-de-tri zu erklären; auf dem einfachen Wege des musikalischen Gefühles ihnen dieß beizubringen, dürfte wohl zu bezweifeln bleiben; weshalb ich hier mich nun auch als zum Schluß gelangt betrachte.

Dagegen steht nun zu hoffen, daß die Schule, die ich soeben als sehr wünschenswerth bezeichnete, wirklich im Anzuge ist. Wie ich erfahre, ist unter den Auspizien der königlichen Akademie der Künste und Wissenschaften in Berlin eine „Hochschule der Musik" gegründet, und die oberste Leitung derselben dem berühmten Violinisten, Herrn Joachim bereits anvertraut worden. Das lautet Alles außerordentlich erfreulich. Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für Diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, daß Allem nach, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsere große Musik fordere; somit dient er mir, neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen, als einzig sonst mir bekannt gewordener Musiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und Beispiel hinweisen kann. Es ist hierbei gleichgiltig, ob es Herrn Joachim, wie ich andrerseits erfahre, verdrießlich ist, in diesen Zusammenhang gestellt zu werden; denn für Das, was wir wirklich können, kommt es schließlich nicht in Betracht, was wir vorgeben, sondern was wahr ist. Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dieß auf sich beruhen, vorausgesetzt daß er nur immer so spielt, daß man darauf den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt. Auch das dünkt mich vortheilhaft, daß man bei dem Gedanken an eine „Hochschule für Musik" sogleich den Blick auf einen ausgezeichneten Künstler des Vortrages geworfen hat: wenn ich heute einem Theater-Kapellmeister begreiflich zu machen hätte, wie er etwas zu dirigiren habe, so würde ich ihn immer noch lieber an Frau Lucca, als an den verstorbenen Cantor Hauptmann in Leipzig, selbst wenn dieser noch lebte, verweisen. Ich treffe in diesem Punkte mit dem naivsten Publikum, und selbst mit dem Geschmacke unsrer vornehmen Opernfreunde zusammen, indem ich mich an denjenigen halte, der etwas von sich giebt, und von dem wirklich etwas uns zu Ohr und Empfindung dringt. Bedenklich würde es mir aber dennoch erscheinen, wenn ich Herrn Joachim, in der Höhe auf dem curulischen Sessel der Akademie, so ganz nur mit der Geige allein in der Hand gewahren sollte. Der Taktstock soll ihm nicht recht parirt haben; auch das Komponiren scheint ihn mehr verbittert, als Andere erfreut zu haben. Wie nun die „Hochschule" allein vom Hochstuhle des Vorgeigers aus zu dirigiren sein soll, will mir nicht recht zu Sinn. Sokrates wenigstens war nicht der Meinung, daß Temistokles, Kimon und Perikles, weil sie ausgezeichnete Feldherren und Redner waren, auch den Staat zu seinem glücklichen Gedeihen zu leiten im Stande gewesen wären; denn leider konnte er an ihren Erfolgen nachweisen, daß dieses Staatregieren ihnen selbst sehr übel bekam. Doch ist dieß vielleicht bei der Musik anders. — Nur Eines macht mich wieder bedenklich. Man sagt mir, Herr Joachim, dessen Freund J. Brahms alles Gute für sich aus einer Rückkehr zur Schubert'schen Liedermelodie verhoffe, seinerseits einen neuen Messias für die Musik überhaupt erwarte. Diese Erwartung sollte er füglich doch Denjenigen überlassen, welche ihn zum Hochschulmeister machten? Ich dagegen rufe ihm zu: Frisch daran! Sollte es ihm selbst begegnen, der Messias zu sein, wenigstens dürfte er dann hoffen, von den Juden nicht gekreuzigt zu werden! —

Correspondenz.

Leipzig.

Die zweite Hälfte der Gewandhausaufführungen dieses Winters wurde in üblicher Weise am Neujahrstage mit dem elften Abonnementconcerte eröffnet, welchem das zwölfte am 13. d. M. folgte. Ausgeführt wurden: Bach's Orchestersuite in Ddur, Gade's Hochlandouverture, Beethoven's Cmoll- und Schumann's Bdur-Symphonie. Die Solisten beider Abende waren Frl. Schneider (Arien aus Graun's „Tod Jesu" und aus der „Vestalin"), Frau Peschka (Arien aus „Elias" und den „Jahreszeiten"), Wilhelmj (David's Dmoll-Concert und „Ungarische Lieder" von Ernst) und Frl. Brandes aus Schwerin (Mendelssohn's Gmoll-Concert, Presto von Scarlatti, „Des Abends" von Schumann und Weber's Cdur-Rondo). —

Beethoven's Cmoll-Symphonie, obgleich mit Liebe und Ernst in Angriff genommen, wollte nach einem für das Orchester zu ermüdenden ersten Theile, welcher mit Ernst's seichtem Virtuosenstücke abschloß nicht recht zu stetigerem Aufschwunge gelangen, welcher sich vielmehr nur ab und zu belebender geltend machte. Viel Günstigeres läßt sich über Schumann's erste Symphonie berichten. Wir haben zwar auch dieses Werk vom Gewandhausorchester schon vollendeter gehört und mußten, wenigstens von Seiten der Bläser, einzelnes Mißlungene mit in den Kauf nehmen, können aber den Totaleindruck der Ausführung als einen in hohem Grade erhebenden und beseelten bezeichnen. Am Vollendetsten wurden Gade's Hochlandouverture und Bach's Ddur-Suite zu Gehör gebracht. Die Vorführung des Bach'schen Werkes verdient unseren besonderen Dank. Muß man sich auch in die Anlage und besonders in das für unsere Zeit etwas einseitig helle Colorit (3 Trompeten, 2 Oboen, Pauken und Streichorchester) erst hineinleben, so fesseln doch sehr bald Frische und Geist der Erfindung, welche den ehrbar zierlichen Tanzformen der damaligen Zeit ein weit über deren ursprüngliche Anspruchslosigkeit hinausgehendes Interesse einhauchen. Sehr zu bedauern bleibt, daß unsere Zeit noch immer nicht dahin gelangt ist, die grade in diesem Werke ungemein geistvoll behandelten Trompeten ganz so wiederzugeben, wie sie Bach und Händel verwendeten.

Frl. Therese Schneider hatte sich zwei schwere und die Stimme sichtlich etwas ermüdende, sonst jedoch an sich dankenswerthe Aufgaben gewählt. Namentlich verfallen die nobel charaktervollen Situationsschilderungen eines Spontini mit Unrecht viel zu sehr der Vergessenheit. Dieselben verlieren allerdings außerhalb der Bühne viel von ihrer Wirkung, dennoch verdient Frl. Schn. jedenfalls unseren Dank, das Interesse für diesen Autor von Neuem angeregt zu haben. Die ziemlich opernhaft und altfränkisch langathmige, obgleich sonst nicht ohne Frische und Glanz erfundene Arie „Singt dem göttlichen Propheten" aus Graun's antiquirtem „Tod Jesu" (jener matten Copie Bach'scher Passionsmusiken) aber sollte heutzutage nur in wohlthuend gekürzter Gestalt vorgeführt werden. — Gelangen Frl. Schn. auch einzelne Passagen und hohe Einsätze nicht ganz nach Wunsch, so verleugnete sich doch sonst auch an diesem Orte ihre tüchtige Schule keinen Augenblick; noch mehr aber bewies die wahrhaft künstlerische, plastische und keusche Darstellung, daß wir hier eine ächte Künstlerin vor uns hatten, welche, ganz erfüllt von dem Ernst ihrer Aufgaben, keineswegs gesonnen ist, dem größeren Publicum irgendwelche Concessionen zu machen. Durch den ihr wiederholt gespendeten lebhaften Beifall ehrte daher das Auditorium zugleich auch sich selbst. — Frau Peschka war nicht ganz günstig disponirt, gewann sich jedoch auch diesmal durch den Glanz ihrer Leistungen rauschenden Applaus. Da Frau P. in dieser Saison für zehn Concerte engagirt ist, hoffen wir auch von ihr noch selten gehörte werthvolle Stücke zu hören. — Wilhelmj geht zu unserem größten Bedauern aus dem engen Horizont seiner englisirten weichlichen Salon-Atmosphäre kaum mehr heraus. David's Concert ist wenigstens ein durchaus respectables und geistvoll erfundenes Werk und verlangt grade deshalb noch intensiveren Vortrag; mit einem Machwerk aber wie Ernst's sogenannten „Ungarischen Tänzen" sollte man die Räume des Gewandhauses billigerweise verschonen. Was könnte ein Virtuose von so entzückendem Tone und so fabelhafter Technik wie W. leisten, wenn er sich zu künstlerischem Geschmack, zu charakter- und seelenvoller Darstellung zu ermannen vermöchte! — In viel höherem Grade fesselte uns daher ein schon jetzt mit ähnlichen Vorzügen ausgestattetes, kaum der Kindheit entwachsenes Mädchen, Frl. Emma Brandes aus Schwerin. Die spielend leichte Behandlung aller Schwierigkeiten, die Wärme und Eleganz des Anschlages (durch den sehr schönen und großen Ton eines symmetrischen Blüthner'schen Flügels allerdings nicht unwesentlich unterstützt), die Klarheit der bereits durch beachtenswerthe Keime sinniger Empfindung belebten Darstellung, kurz Alles sagte uns sogleich, daß wir hier ein prädestinirtes hervorragendes Talent vor uns hatten. Das Schülerhafte und Eingelernte ist zwar noch nicht ganz abgestreift und trat besonders in dem Schumann'schen Stücke noch fühlbar hervor, auch kann man von einem halben Kinde noch nicht volle Entfaltung tieferen Seelenlebens verlangen, die ersichtlich gediegenere Richtung aber macht ihr und besonders ihrem Lehrer alle Ehre und rechtfertigt im Verein mit den vorerwähnten Vorzügen die ungewöhnlich warme Aufnahme ihrer Leistungen, durch welche sie u. A. zu einer Zugabe (eines Mendelssohn'schen Liedes ohne Worte) genöthigt wurde. —

Paris.

Wie vorauszusehen, hat die Reaction gegen den aus Anlaß der ersten Aufführung des Meistersingervorspiels im Concert populaire heraufbeschworene Scandal nicht lange auf sich warten lassen. Bei der zweiten Production dieser höchst voreilig angefeindeten Ouverture, welche bei überfüllten Räumen des Cirque Napoléon stattfand, brach sich der Beifall der zahlreichen hiesigen Anhänger Wagner's siegreiche Bahn, und werden die Demonstranten für diesmal auf ein neues Werk Wagner's warten müssen, um ihn von Neuem ungehört zu verunglimpfen. Als Zeichen, daß Wahrheit und Gerechtigkeit doch mit der Zeit triumphiren und daß jene Excesse nur den Triumph beschleunigen helfen, möge die Aufnahme dienen, welche in demselben Cirque Napoléon im vorigen Sonntagsconcerte der Lohengrin-Einleitung zu Theil wurde. Noch selten wurde ein Musikstück unter so stürmischen Demonstrationen zur sofortigen Wiederholung verlangt, wie diesmal. Ebenso bildete auch in dem dritten Conservatoire-Concerte, welche sich bis vor Kurzem gegen die neue Musikrichtung hartnäckig verschlossen hielten, die musterhafte Aufführung der Tannhäuser-Ouverture das Haupt-Interesse des Programms und übte dieses schwungvolle Werk die hinreißendste Wirkung aus. Facta loquuntur. —

Im Théâtre lyrique wurde die dort entwickelte Thätigkeit Pasdeloup's durch den Erfolg der ersten Aufführung von Balfe's „Zigeunerin" belohnt. Diese ältere Oper war in Paris bisher nur dem Sujet nach als Ballet unter dem Titel „La Gypsie" bekannt, in welchem einst Fanny Eßler Triumphe feierte und welches von Saint-Georges und Balfe zur Oper umgearbeitet wurde. Die Altistin Wertheimber, Frau Brunet-Lafleur und Tenor Monjauze sind bei der in Rede stehenden, unter den persönlichen Auspicien des Componisten erfolgten gerundeten Aufführung besonders namhaft zu machen. — Bei der Zurückstellung der nachgelassenen Oper Halevy's „Noë" hat es auf Intervention der Fa-

milie Halevy's sein Bewenden behalten. Dafür ist Pasdeloup entschlossen, den „Lohengrin" zur Aufführung zu bringen — wenn sich nicht durch die Entfernung seines Protector's Haußmann allzu große materielle Schwierigkeiten ergeben. — In der Opéra ist das Hauptereigniß das Wiederauftreten der Nilßon nach achtmonatlichem Urlaub in „Hamlet". Der Empfang war überaus stürmisch, ihre Stimme hat an Timbre gewonnen und ihre Intonation an unfehlbarer Reinheit Nichts verloren. —

Die Conservatoire-Concert-Gesellschaft wird die hundertjährige Geburtsfeier Beethoven's mit einem großen Musikfeste begehen, wozu bereits die Vorbereitungen getroffen werden. Man muß Paris die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß es in unumwundener, begeisterter Anerkennung Beethoven's selbst manchen deutschen Städten vorangegangen ist und daß in den von Habeneck gegründeten Conservatoire-Concerten seit Jahrzehnten ein Beethoven-Cultus besteht, wie er an directerem Einfluß auf die große Masse des Publicums nur noch von den neueren Concerts populaires übertroffen wird. — In dem letzten Concert populaire ließ sich der Violinist Besekirsky mit einem Concert eigener Composition hören. Die im Ganzen freundliche Aufnahme schien das Werk des Componisten insbesondere im rhythmisch wirksamen letzten Satze der Ausführung des Virtuosen voranstellen zu wollen. —

In einem Concerte, welches Hr. Bonewitz mit seinen Eleven im Salon Kriegelstein veranstaltete, ragte Frl. Damad durch poetisch-schöne und künstlerisch gerundete Ausführung einer Weber'schen Clavierpiece besonders hervor. Ebenso verdienen Erwähnung die Frl. Tucker und Hennings und die virtuosen Effectleistungen der HH. Carl Majer und Stier, ersterer mit Liszt's prachtvoller Rhapsodie hongroise und letzterer mit der neuen hervorragenden Bonewitz'schen Concertparaphrase über den Luther'schen Choral.

— ke.

Weimar.

In der ersten Hälfte unserer diesmaligen Wintersaison hatten die vier Symphonieconcerte der Hofkapelle diesmal ein entschieden interessanteres Gepräge als in den letzten Jahren, in welchen Kapellmeister Stör sich fast ausschließlich mit der wiederholten Aufführung der beliebtesten Beethoven'schen Symphonien begnügte und nur selten Novitäten berücksichtigte. Das erste (welchem beizuwohnen Ref. leider verhindert war) bot u. A. Mendelsohn's „Meeresstille" und Beethoven's Eroica, das zweite: Concert-Ouverture von Taubert, Mendelsohn's Gmoll-Concert (Frl. Emma Brandes aus Schwerin), „Mein Lied" und „O glücklich wer ein Herz gefunden" von Lassen, recht gut gesungen von Frl. Anna Reiß, „Am Abend" von Schumann und Walzer in As von Chopin (Frl. Brandes) sowie Schiller's Lied von der Glocke mit Tonbildern von Stör. Wir halten diese Musik für sein bedeutendstes Werk, welches wohl verdient, in weiteren Kreisen bekannt zu werden, da es wesentlich in der neudeutschen Richtung wurzelt und in Bezug auf musikalische Erfindung, Instrumentation 2c. manches Piquante und Effectvolle enthält. Das dritte Concert wurde mit Hornemann's neuerdings öfters gehörter Mährchenouverture eröffnet, welcher Ref. leider, als einer Verdünnung von Mendelsohn und Beethoven wenig Geschmack abgewinnen konnte, und welche auch eine nur kühle Aufnahme fand. Schumann's rheinische Symphonie packte namentlich im ersten Satze, uns schien es jedoch, als sei diese schwierige Schöpfung den Ausführenden noch nicht hinlänglich in Fleisch und Blut übergegangen. Concertmeister David aus Leipzig excellirte, sehr warm empfangen, mit einem Viotti'schen Violinconcert und einer eigenen ganz effectvollen Composition. Zwei Liedercompositionen unseres neuen Correpetitors Hrn. Klughardt („Mignon" und „Frühlingslied"), gesungen von Frl. Radecke, wurden sehr freundlich aufgenommen, obwohl dieselben in Bezug auf Erfindung nichts Hervorragendes boten. — Das letzte Concert brachte: Gade's Bdur-Symphonie, ein anmuthiges, feines Salonstück für Orchester übertragen, das einen zwar recht freundlichen, aber durch Mangel an contrastirender Stimmung ermüdenden Eindruck hervorrief. Die andere Orchesterleistung dieses Abends aber bestand in Liszt's „Préludes"*). Dirigent und Orchester boten bei dieser wahrhaft populären symphonischen Dichtung Alles auf, um das Werk ihres ehemaligen großen Meisters möglichst glanzvoll zu gestalten, welches denn auch in so brillanter und feinfühliger Executirung großen Beifall hervorrief. Hoffentlich hören wir in der Folge auch die hier immer noch nicht öffentlich gehörten Liszt'schen Werke: die Dante-Symphonie, „Hamlet", die „Hunnenschlacht" und die „Hungaria". Auch die Wiederholung des „Tasso", der Faustsymphonie, der „Festklänge", der „Ideale" wäre recht dankenswerth. —

Das diesjährige Neujahrsconcert am großherzogl. Hofe bot folgendes bemerkenswerthe Programm: „Isoldens Verklärung" von Wagner, erstes Allegro aus dem zweiten Violinconcert von Lotto, gespielt von Demselben, Arie aus „Cosi fan tutte" (Schild), Rhapsodie hongroise von Liszt (Saint-Saëns), Bolero von Verdi (Frl. Reiß), „Le Trille du Diable" von Tartini (Lotto), „Dein Angesicht" von Schumann und „Frühlingsglaube" von Schubert (Schild), Mazurka und Derwischchor aus Beethoven's „Ruinen von Athen" (Saint-Saëns) und Duett aus „Wilhelm Tell" (Frl. Reiß und Herr Schild). —

Prof Müller-Hartung debütirte in letzter Zeit als Hofkapellmeister recht glücklich in Mozart's „Entführung" und Mehul's „Joseph". — A. W. G.

Wiesbaden.

Das Programm des am 23. Novbr. v. J. veranstalteten zweiten Symphonieconcertes enthielt im ersten Theil Schumann's Manfredmusik unter Mitwirkung von Frl. Löffler, Frl. Bartoldi, den HH. Philippi, Lippe, Fischer, Dornewaß und dem Theaterchor. Der zweite Theil bot Beethoven's Bdur-Symphonie. Das dritte Symphonieconcert am 17. Decbr. brachte zur Feier von Beethoven's Geburtstag nur Werke dieses Meisters, und zwar die Ouverturen zu „Prometheus" und „Egmont", den ersten Satz des Violinconcerts (Concertm. (Rebiczek) und die Neunte Symphonie. Es sei sogleich erwähnt, daß wegen des großen Anklangs, den diese Aufführung fand, das ganze Programm acht Tage später zum Besten des Orchesterpensionsfonds im Kursaal wiederholt wurde, mit Ausnahme der Prometheus-Ouverture, statt welcher die große Leonoren-Ouverture ausgeführt wurde. Mit diesen beiden Programmen hat sich Hr. Jahn ein unbestreitbares Verdienst erworben, denn die Manfredmusik war hier mit Ausnahme der Ouverture noch gar nicht bekannt und die neunte Symphonie nur wenig. Auch war die Ausführung der Manfredmusik eine recht gelungene und für alle Betheiligten ehrenvolle. Die Ouverture ging viel klarer und glatter als früher, nur hätten die Violinpassagen und der Einsatz der Violoncelle am Schluß des Fismoll-Satzes mit der sich jäh vom hohen a abwärtsstürzenden Melodie mehr Ton und Leidenschaft entwickeln können. Declamation und Musik griffen in den übrigen Nummern präcis in einander und zeigten von sorgfältigem Studium, was Ref. mit Freuden anerkennt. Die Leistung wurde vom Publicum mit Beifall belohnt. Dasselbe geschah auch nach Beethoven's Bdur-Symphonie, Ref.

*) Wie uns mitgetheilt wurde, hatte man von dem ursprünglich proponirten „Tasso" aus Mangel an — Stimmen Abstand nehmen müssen.

kann jedoch hier nicht so unbedingt einstimmen sondern muß vielmehr in dieser Beziehung seine frühere Behauptung wiederholen, daß die Auffassung Beethoven'scher Symphonien in der Regel in wesentlichen Beziehungen verfehlt erscheint, eine Ansicht, welche zwar hier keinen öffentlichen Ausdruck gefunden hat aber doch von Vielen getheilt wird. In dem vorliegenden Fall zeigte sich dies wieder sowohl in der Uebereilung, mit der der erste Satz der Bdur-Symphonie heruntergejagt wurde, als ganz besonders auch bei der Aufführung der neunten Symphonie. Die Schnelligkeit der Tempi des ersten Satzes sowie der Recitative der Contrabässe im letzten und die in Folge dessen unvermeidliche Ausdruckslosigkeit waren für Jeden, der die Symphonie kennt, ziemlich beklemmend. Dazu kam, daß bei der zweiten Aufführung selbst die technische Ausführung zuweilen unklar und schwankend wurde und der Tenorist bei der Stelle „Froh wie seine Sonnen" falsch einsetzte, ohne sich wieder zurecht zu finden, vielmehr trotz aller Bemühungen des Dirigenten geraume Zeit gemüthlich neben dem Orchester herschlenderte. Auch der Chor, welcher sich bei der ersten Aufführung sehr gut einstudirt gezeigt hatte, ließ in der zweiten Manches zu wünschen übrig. Das Scherzo und das Adagio gingen jedesmal am Besten, nur wäre dem Scherzo an einigen Stellen mehr Kraft und ein pointirterer Ausdruck zu wünschen gewesen, um das Capriciöse des Hauptmotivs mehr hervortreten zu lassen. Die Ouverturen zur „Leonore" und zu „Egmont" sind seit langer Zeit Paradestücke des Orchesters, welches ohne Zweifel auch die neunte Symphonie mit gleicher Meisterschaft spielen wird, wenn erneute Proben und Aufführungen ihm und seinem strebsamen Dirigenten Zeit geben, noch tiefer in die Mysterien des Werkes, namentlich des ersten Satzes, einzudringen. Die Gesangsolisten suchten nach besten Kräften ihrer bekanntlich nur selten ganz gelingenden Aufgabe nachzukommen. Ueber die Leistung des Hrn. Concertm. Rebiczek im ersten Satze des Violinconcertes sei bemerkt, daß der sonst sehr tüchtige Violinspieler diesmal nicht ganz nach Wunsch auf der Höhe seiner Aufgabe stand; wenigstens fehlte es ihm an Schwung und Reinheit des Vortrags. Trotzdem wurde er beide Male durch Beifall und Hervorruf geehrt, und haben wir dasselbe auch speciell bezüglich des Hrn. Jahn zu registriren, welcher nach der Egmont-Ouverture und nach der neunten Symphonie gerufen wurde. —

Zu der zweiten Quartettsoirée der HH. Rebiczek, Scholle, Knotte und Fuchs übergehend, welche am 6. December Beethoven's Gdur-Quartett Op. 18, Andante und Scherzo aus einem unvollendeten Quartett von Mendelssohn und ein Clavier-Quintett in Amoll (mit Frl. Schumann) von Raff brachten, sei bemerkt, daß die genannten Herren im klaren Zusammenspiel und feinen Vortrage große Fortschritte gegen die vorjährigen Leistungen gemacht haben. Auch ist die Vorführung einer Novität, wie das Raff'sche Quintett dankbar anzuerkennen. Dasselbe gefiel und wurde lebhaft applaudirt. Das Andante und Scherzo von Mendelssohn wurde da capo verlangt. —

In dem am 10. Decbr. unter Mitwirkung des Dilettantenvereins und der Militaircapelle veranstalteten Concert zum Besten der Armen spielten u. A. Frl. Schumann und A. Wilhelmj eine Violin-Sonate von Raff. Ref. war leider verhindert, bei diesem Concerte zugegen zu sein. —

Der Cäcilienverein unter Leitung des Unterz. führte am 20. Decbr. im Kursaale Mendelsohn's „Elias" auf. Mitwirkende waren: Frau P. Freudenberg (Sopran), Frl. Otto (Alt) von der hiesigen Oper, Herr Ruff (Tenor) aus Mainz und Herr Offenbach (Baß) vom Stadttheater in Frankfurt a. M. Das Orchester bestand aus der Militaircapelle. Die Aufführung des hier bei Publicum und Sängern ungemein beliebten Oratoriums fand vielen Anklang und führte dem Vereine zugleich neue active Kräfte zu, deren er, zu größeren Aufführungen wenigstens, beiläufig ziemlich bedürftig war. Immerhin bleibt zu bedauern, daß durch zwecklose Zersplitterung so mancher tüchtiger Kräfte den Bestrebungen des Cäcilienvereins stets ein bedauernswerther Hemmschuh angelegt wird. —

Von weiteren Aufführungen sind noch zu erwähnen zwei Triosoiréen der HH. Pallat, J. Grimm und C. Grimm. Herr C. Grimm ist an die Stelle des Hrn. Concertm. Fischer getreten. Die beiden Soiréen brachten Trio's in Cdur von Haydn, in B Op. 99 von Schubert, in Emoll und in D von Beethoven, ein Clavier-Quartett von Mozart und unter Mitwirkung der HH. Tein und Moisl Schubert's Forellen-Quintett. —

Am Neujahrstage gab die Militaircapelle unter Leitung des Hrn. Münch im Kursaale ein Concert zu ihrem Benefiz unter Mitwirkung von Frau Freudenberg, Hrn. Ruff, Hrn. Pallat und einem aus dem Cäcilienverein und dem Synagogengesangverein combinirten Chore. Außer der Hebriden-Ouverture, dem Concertstück von Weber, gespielt von Hrn. Pallat, einer Arie aus „Elias" (Herr Ruff) &c. kamen zwei Compositionen des Ref. als Novitäten zur Aufführung, das „Mädchen vom Strande" von A. Böttcher, für Sopran und Orchester, gesungen von Frau Freudenberg, und ein Offertorium für Chor, Sopran-Solo und Orchester. Beide Compositionen wurden vom Publicum freundlich aufgenommen und Frau Fr. durch Hervorruf geehrt. — W. Freudenberg.

Florenz.

Von Bedeutung für das musikalische Leben der Residenz sind hier bekanntlich seit einer Reihe von Jahren schon die Concerte der Società Cherubini. Dieser Chor-Verein, dessen bei Weitem größere Mitgliederzahl, welche augenblicklich circa 60 active und 70 inactive beträgt, Ausländer ausmachen, verdankt seinen Ursprung einem für gute Musik begeisterten Privatkreise und steht wie früher unter der ebenso umsichtigen wie energischen Leitung der auch in weiteren Kreisen bekannten Frau Laussot. Das am 7. Januar veranstaltete Concert des Vereins war das erste in diesem Winter und fand unter Mitwirkung der HH. Wehlé, Giovacchini, Sbolci, Federighi und Buonamici im Salle Philharmonique statt. Das Programm bot: von Cherubini Kyrie Eleyson in Adur und Gloria in Bdur aus seiner Messe, von Himmel ein Ecce panis, vorgetragen vom Abbé Federighi, von Schumann das Trio Op. 80, ausgeführt von den HH. Wehlé, Giovacchini und Sbolci, ferner Liszt's Pater noster und Ave Maria unter Begleitung des Harmoniums von Seiten des Hrn. Buonamici, von Meyerbeer „Der Mönch", vorgetragen vom Abbé Federighi, von Wehlé zwei vom Componisten vorgetragene Clavierstücke, und zum Schluß Haydn's „Sturm". Da die Residenz des jungen Königreichs Italien noch nicht einmal ein Orchester für Concerte aufzuweisen hat, mußte der Verein mit Clavierbegleitung singen. Cherubini's mit seltener Präcision und ausdrucksvoller Nuancirung vorgetragenes Kyrie und Gloria erntete wie alle Nummern des Programms reichen Beifall von Seiten des überhaupt keineswegs kalten Publicums, welches in Folge der hiesigen Verhältnisse immer ein sehr gewähltes ist. Liszt's Ave Maria und Pater noster aber, vom Componisten selbst dem Vereine, gewiß ehrenvoll genug, eingehändigt, mußte auf stürmisches Verlangen wiederholt werden, was bei der Zartheit und Hingebung, mit welcher der Chor sang, sehr wohl begreiflich war. Die Soli endlich in der Haydn'schen Cantate wurden in schöner und angemessener Weise von Mitgliedern des Vereins ausgeführt. Wehlé's Spiel zeigte eine brillante Technik, allerdings auch theilweise, namentlich im Schumann'schen Trio, übergroße Force, welche Ausdruck und Gefühl des Vortrags beeinträchtigte. Die Pro-

den der Società erhalten neuerdings eine besondere Weihe durch den öfteren Besuch Bülow's, welcher sich jetzt bekanntlich hier aufhält und bisher nur vor den Mitgliedern in den Proben in anerkennenswerther Freundlichkeit gespielt hat. So hatten wir z. B. kürzlich Gelegenheit, von ihm zu hören: Beethoven's Appassionata Op. 57, Mendelssohn's Variazioni in stile severo Op. 54 und von Liszt due studi di concerto (Riccordanza und Polacca eroica). Wir sagen Nichts von dem selbstverständlich höchst enthusiastischen Beifall sondern erwähnen nur die zarte Aufmerksamkeit der Damen des Vereins, welche dem Künstler jede ein Blumenbouquet überreichten. —

Die Theater brachten lange Zeit nichts Besonderes und dazu in nur mittelmäßiger Darstellung Gutes leisteten blos Frl. Ottavia Passani und M. Marchisio. —

K. R—e.

Graz.

Im dritten Musikvereinsconcert kam als Novität ein Trio von H. v. Herzogenberg zur Aufführung, welches von jener gewissen Sorte von sogenannten Musikkennern und Liebhabern, die sich ohne bestimmt abgegrenzte Principien zwischen allen möglichen Richtungen hindurchwinden und denen jeder halbwegs anständig gebaute Satz und jede contrapunktische Schülerarbeit schon imponirt, mit Gönnermiene aufgenommen wurde. Wir konnten aus den vier ziemlich langathmigen Sätzen wenig mehr entnehmen als eine ganz unselbstständige Nachahmung Schumann's und Brahms' ohne irgend welche eigenthümliche Färbung — ängstliche Formarbeit, hinter welcher sich jedoch kaum ein Gedanke verbirgt, und gespreiztes, complicirtes Phrasenwerk. Gegen dergleichen Producte einer höchst untergeordneten Mittelmäßigkeit, die nur deshalb in der den Mustern abgelernten Form allein ihr Heil sucht, weil sie dieser nothwendig zur Bedeckung ihrer Gedankenblöße bedarf, muß man heutzutage mit aller Schärfe auftreten, um jenem unberechtigten Epigonenthum, welches sich in keiner Kunst so breit macht, als in der Musik, möglichst bald ein Ende zu machen. — Als ein weit bedentenderes und vielversprechendes Talent müssen wir dagegen den in Graz herangebildeten jungen Tondichter R. Heuberger bezeichnen, dessen Ouverture zu einer erst im Werden begriffenen Oper „Sigrun" unverkennbare Beweise von wahrer schöpferischer Kraft, Phantasie- und Gedankenreichthum bringt. Der junge Mann hat es auch bereits zu der Erkenntniß gebracht, daß eine gedankenlose Kunst keine Kunst ist und daß es der Musik gänzlich unwürdig ist, sich auf den Standpunkt des bloßen Arabeskenmalers oder Kalligraphen zu stellen. Wir versprechen uns von einer demnächst zu erwartenden Aufführung eines Männerchores dieses Autors mit Instrumentalbegleitung nach Klopstock'schen Texte bedeutenden Erfolg und wünschen nur, daß es dem jungen Tondichter vergönnt sein möge, sich an einem der hervorragenden Kunstorte Deutschlands durch das Hören bedeutender Werke weiterbilden zu können.

Südenhorst.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Altenburg. Am 11. viertes Concordiaconcert mit der Harfenv. Helene Heermann aus Baden-Baden und dem Hofopernf. Feßler aus Gotha: Genovefa-Ouverture von Schumann, „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel", für Frauenchor, Baritonsolo und Orchester von Max Bruch &c. —

Basel. Am 9. Concert zum Benefiz des Cpm. Reiter: Adur-Symphonie von Beethoven, Sextett aus „Don Juan" sowie Ouverture, erster Act und Finale des vierten Actes aus Schumann's „Genovefa". — Fünftes Abonnementconcert der Concertgesellschaft mit Frl. v. Facius aus Berlin und Concertmeister Bargheer: Suite für Streichorchester von Grimm, Concertstück für Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn mit Orchester (Mscpt.) von Rietz, Violinconcert von Beethoven, Gesänge von Schumann &c. —

Berlin. Am 8. fünfte Soirée der Stern'schen Symphonie-Kapelle mit Frl. Falkner und dem Violinisten Struß aus Schwerin: Dmoll-Symphonie von Schumann &c. —

Chemnitz. In den beiden Hauptkirchen kommen im nächsten Vierteljahre zur Aufführung: „Halleluja" von Händel, „Herr, wir danken dir" von Möhring, „Hosianna" für Sopransolo und Chor von R. Volkmann, Chöre von Kücken, Seyrich, Beethoven, Gade, Fesca und Lützel, Cantate von Haydn, sechsstimmiger Chor von Döring und Chor aus Schneider's „Weltgericht". Interessant ist die dem Programm beigegebene Notiz, daß dieses Oratorium am 6. März d. J. das fünfzigjährige Jubiläum seiner ersten Aufführung im Leipziger Gewandhause feiert und daß die Ausführenden Frau Neumann-Sessi, Frl Böhler, die HH. Klengel, Kittan und Adv. Schmidt sowie die Singakademie und die Thomaner gewesen sind. — Am 11. erstes Abonnementconcert des Musikinstitutes mit dem Violoncellisten Lübeck unter Leitung Maszkowski's: Eroica, Frühlingsbotschaft von Gade, Violoncellconcert von Goltermann, Recitativ und Andante für Violoncell und Orchester von Lübeck und Hebridenouverture. — Am 10. zweiter interessanter Gesellschaftsabend der Singakademie: Vorspiel und Choral, Quintett, Chor „Heil Sachs" und Schlußchor aus den „Meistersingern", „Die Wallfahrt nach Keevlaar" mit melodramatischer Begleitung von Th. Schneider, Improvisata für zwei Claviere von Reinecke und Chorlieder von Speidel. — Am 8. Febr. Productionsabend: Marsch und Chor aus „Tannhäuser", böhmische Weihnachtslieder, bearbeitet von C. Riedel &c. —

Cöln. Am 9. Concert des Bachvereins: O bone Jesu von Palestrina, Adoramus te von Corsi, Concert für drei Claviere und „Es ist dir gesagt" von Bach sowie Stabat mater von Astorga. — Am 11. dritte Kammermusiksoirée Gernsheim's und Gen.: Quartett in Cmoll (Op. 20) von Gernsheim &c. —

Danzig. Am 4. Concert der Sängerin Helene Magnus aus Wien unter Mitwirkung der HH. Markull und Mällenburg: Arie von Pergolese, Lieder von Mozart, Schubert (vier Müllerlieder), Schumann und Taubert, Kinderscenen von Schumann, Nocturne von Chopin und Tarantella von Markull. Ein dortiger Bericht bezeichnet die Concertgeberin als eine vorzügliche Liedersängerin und lobt besonders neben ihrer weichen sympathischen Stimme ihr tiefes Verständniß. —

Hannover. Am 12. viertes Concert des Theaterorchesters: Neunte Symphonie von Beethoven, Neujahrslied von Schumann &c. —

Leipzig. Am 18. sechstes Euterpeconcert mit Frau Eggeling aus Braunschweig und L. Grützmacher aus Meiningen: Esdur-Symphonie von Bruch, Violoncellconcert von Grützmacher, Festouverture von Lassen &c. — Am 20. dreizehntes Gewandhausconcert mit Singer aus Stuttgart: Festouverture von Volkmann, Amoll-Symphonie von Gade, Frauenchöre von Reinecke, Gesänge mit zwei Hörnern und Harfe von Brahms, Rhapsodie von Singer &c. — Am 30. Aufführung des Riedel'schen Vereins; u. A. Psalm für zwei Chöre von R. Franz, böhmische Lieder (Tonsatz von C. Riedel) und Chor von Palestrina. —

Magdeburg. Am 12. fünftes Logenconcert mit Frau Würst und Concertm. Beck: Sinfonie triomphale von Hugo Ulrich, Lieder von Schlottmann und Reichel &c. — Am 16. Concert von Rubinstein: „Carneval" von Schumann, Rondo von Bach, Gigue von Händel, Lieder ohne Worte und Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, Sarabande, Passepied, Courrante und Gavotte aus den Suites, sowie Barcarolle und Tarantelle von Rubinstein, ferner Moments musicales von Schubert, Soirées de Vienne von Liszt, Nocturne in Gmoll und Polonaise in Asdur von Chopin. —

Paris. Am 9. fünftes populaires Concert mit Besekirsky; u. A. Violinconcert von Besekirsky und Fragmente aus Berlioz' „Faust". — Vieuxtemps, den die Pariser seit mehreren Jahren nicht gehört haben, hat für nächsten Monat mit dem Violoncellisten Jacquard ein Concert angekündigt. —

Stettin. Am 11. günstig ausgefallenes und aufgenommenes Orchesterconcert von Carl Kunze unter Mitwirkung des Domsängers Schmook aus Berlin sowie der Lehrer (Seidel, Lehmann und Tröstler) und Schüler der vom Concertgeber daselbst gegrün-

deten Musikschule, welche den uns vorliegenden Programmen zufolge fortfährt, eine recht erfreuliche und rege pädagogische Thätigkeit zu entwickeln. U. A. Violoncellconcert von Goltermann, Phantasie von Schubert-Liszt, „Erlkönigs Tochter" von Gade ꝛc. —

Wien. Am 5. letztes Concert von Clara Schumann mit den Damen Dustmann und Girzik sowie den HH. Walter und Kraus: Liebesliederwalzer von Brahms ꝛc. — Am 9. in der k. k. Hofkapelle: Messe in F von Schnaubelt, Graduale und Offertorium von Rotter. —

Zürich. Am 8. Concert des Pianisten Nägeli mit Frl. Weiß und den HH. Ritter und Staub: Compositionen von Nägeli, Silcher, Onslow, Thalberg, Bauvis, Bazzini, Bach, Beethoven, Mendelssohn und Schumann. —

Personalnachrichten.

— Am 16. feierte Joseph Tichatschek in Dresden sein vierzigjähriges Künstlerjubiläum. Am Vorabende begrüßte ihn der Gesangverein Orpheus mit einem Fackelständchen und am Morgen des 16. ein Doppelquartett des Theaterchors, worauf ihm der Intendant im Namen des Königs das Ritterkreuz des Albrechtsordens und vom Herzog von Coburg das Ritterkreuz des S. Ernestinischen Hausordens überreichte. Der Kaiser von Oesterreich verlieh ihm den Franz-Josephorden und Prinzessin Amalie eine werthvolle Brillantnadel, das Personal des Hoftheaters aber überreichte eine goldene Lorbeerkrone mit 40 Blättern, auf denen alle seine Hauptpartien eingravirt sind, und Hofrath Pabst eine Votivtafel mit T.'s Geburtshaus, umgeben von photographischen Portraits. T.'s Gattin überraschte ihn mit einem silbernen Tafelaufsatz, das abgebrannte Hoftheater in kunstvoller Ausführung darstellend. Unzählige Erinnerungsblätter, Votivtafeln, Telegramme ꝛc. folgten aus allen Himmelsgegenden. Abends trat Tichatscheck als Idomeneo auf, von wohl minutenlangem Applaus empfangen, welcher sich während des ganzen Abends bei jeder Gelegenheit von Neuem Bahn brach. Wir beabsichtigen in nächster Zeit auf die ungewöhnlich fruchtbringende Wirksamkeit des Jubilar's eingehend zurückzukommen. —

— Bei Gelegenheit der Feier des hundertjährigen Jubiläums der akademischen Concerte in Jena wurde Herrn Justizrath Dr. Gille, dem langjährigen (33 Jahre) Vorstand derselben mit Rücksicht auf die Verdienste um das Concertinstitut und um die Pflege der Musik überhaupt vom Großherzog von Weimar das Ritterkreuz I. Abtheilung vom weißen Falkenorden und von den Herzogen zu Gotha, Altenburg und Meiningen gemeinschaftlich die gleiche Decoration des Ernestinischen Hausordens und dem MD. Dr. Naumann die Weimar. goldene Civil-Verdienstmedaille verliehen. Außerdem wurde Jstzrth. Gille noch von der philosophischen Facultät der Universität Jena mit folgendem Diplom: „C. G. artis musicae studiosissimo et existimatori scientissimo saecularibus concentuum academicorum quibus inter curatores ab illustri senatu universitatis nostrae delectus per trigenta annos tam eximium studium et indefessam operam navavit ut laudem atque gratiam omnium musicae cupidorum apud nos promeruerit" überrascht. —

— Der König von Baiern hat Dr. Richard Pohl in Baden-Baden für dessen Aufsätze über Richard Wagner eine werthvolle Busennadel übersandt. —

— Der Kaiser von Oesterreich hat die Partitur der von Julius von Beliczay componirten Fdur-Messe huldvollst entgegengenommen. —

— Der Dichter Müller von der Werra ist von seiner Reise nach Egypten, wo er als vicekönglicher Gast den Suezkanal-Eröffnungsfeierlichkeiten beiwohnte, nach Leipzig zurückgekehrt. —

— Harfenvirtuos Prof. Oberthür in London beabsichtigt eine Concertreise nach dem Festlande. Am 19. wird er in Calais, am 22. in Lille und Anfang des nächsten Monats in Nordhausen concertiren. — Besekirsky hat Paris am 12. verlassen und concertirt zur Zeit in Holland, und zwar am 14. in Gröningen, am 17. in Zwolle, am 19. in Haag, am 20. in Rotterdam, am 21. in Amsterdam, am 22. in Utrecht und am 24. in Arnheim. — Wilhelmj concertirt in London; Jaell und Frau am 30. in Brüssel. —

— Roger ist wieder zum Theater gegangen und im Théâtre de la Monnaie in Brüssel im „Propheten" aufgetreten. —

Musikalische und literarische Neuigkeiten.

— Unter dem Titel „Hausmusik" erscheint bei Leuckart in Breslau eine Sammlung klassischer Instrumentalwerke von Mozart, Beethoven und Schubert in vierhändigem Arrangement von Hugo Ulrich in vierzehntägigen Lieferungen. Der vorzügliche Inhalt sowie die elegante Ausstattung und der überaus billige Preis werden dem Unternehmen gewiß viele Subscribenten zuführen. —

— Von dem allbekannten Brockhaus'schen Conversationslexicon liegt uns nunmehr die elfte Auflage in 15 Bänden vollendet vor. In der dem letzten Bande vorhergehenden „Charakteristik und Geschichte" des Lexicon's heißt es u. A.: „Noch viel umfassender aber (als in Betreff der Vorgänger unserer Zeit) wird sich folgerecht die biographische Darstellung im Kreise der Zeitgenossen entwickeln. Hier sollen alle, die sich durch Stellung, Amt, Talent, Productivität ꝛc. irgendwie auszeichnen, ihren Platz erhalten ꝛc." Geht man aber auf musikalischem Gebiete bona fide daran, derartige Zeitgenossen nachzuschlagen, so sieht man sich durch erhebliche Lücken unter denselben enttäuscht, denn es fehlen u. A. gänzlich: Abert, Brahms, Brendel, Bruch, Kontsky, Raff, Stockhausen, Tausig, Wieniawski, Wieprecht ꝛc.! Wir unterlassen keineswegs in Betracht zu ziehen, daß die ersten Bände der neuen Auflage bereits 1864 erschienen sind (die letzten 1868) und verschweigen in Rücksicht hierauf so manche jüngere Kraft, welche sich erst in den letzten Jahren einen Namen erworben hat. Da sich aber andrerseits in dem Werke verschiedene, wenn auch ganz tüchtige Musiker ꝛc. von begrenzterem Rufe finden, so hätten die oben Erwähnten, welche sich mindestens ein Jahr vor dem Erscheinen der betreffenden Bände ziemlich sämmtliche bereits einen ausgedehnteren Namen erworben hatten, neben einem Vincenz und Ignaz Lachner, Anton Rubinstein's Bruder ꝛc. wohl auch einen kleinen Ehrenplatz verdient. Wir müssen daher den Besitzern der neuen Auflage des Lexicons rathen, sich noch ein Tonkünstlerlexicon als Supplement zu demselben anzuschaffen. Daß beiläufig die neudeutsche Schule in den betreffenden Artikeln mit geringem Verständniß behandelt ist, darüber wollen wir weiter kein Wort verlieren. —

Vermischtes.

Zur Geschichte der akademischen Concerte in Jena.

Schon aus dem Jahre 1596 hat sich eine Nachricht erhalten von einem collegium musicum, von dessen eigentlichem Wesen und Zusammensetzung nur weniges bekannt ist.*) Es bestand aus musikalisch gebildeten Studenten und wurde geleitet von einem Musiker von Fach. Dieses collegium musicum gab allwöchentlich in den Räumlichkeiten des sogenannten Rosenkellers eine Art Concert, an denen Professoren, Honoratioren der Stadt und Studenten gegen bestimmte Beiträge Theil nahmen. Von diesen Beiträgen erhielten der Director und Secretär des Collegiums eine bestimmte Quote, eine andere Quote wurde zu Anschaffung von Instrumenten und Noten verwendet und Alles, was nach Abzug dieser Ausgaben übrig blieb, an die Mitglieder des collegium musicum vertheilt. Dieses collegium musicum war anfänglich offenbar nichts Anderes gewesen, als ein Verein musikalischer Studenten, den man heutigen Tags einen musikalischen Kneipabend nennen würde. Der gesellige Ton dieser Zusammenkünfte hatte sich auch durch das Hinzutreten von Personen aus andern Kreisen nicht verändert. Man rauchte und trank während der Aufführungen und scheint auch in Ansehung der Toilette nicht allzu wählerisch gewesen zu sein. Der Ton wurde immer rüder und ausgelassener, wie man aus den Maßregeln ersieht, die der Senat bei Einrichtung der akademischen Concerte treffen mußte. Im Jahr 1768 wurde dem Senat angezeigt, daß das collegium musicum, das damals nur noch aus fünf Mitgliedern bestand, „in großen Verfall gekommen sei" und namentlich der Director es sich nicht sehr angelegen sein lasse, es „in Flor zu erhalten". Auch die Finanzen des collegium musicum waren derangirt. Der Director klagte, daß er vielfach Vorschüsse gemacht habe, ohne Aussicht sie wiederzuerhalten. Denn obgleich der Aufwand für ein Concert des collegium musicum, wenn es keine fremde Hilfe in Anspruch genommen, sich über 25 Sgr. nicht belaufen habe, so sei doch der Besuch dieser Concerte so gering gewesen, daß man nicht einmal diesen kleinen Aufwand aus der Einnahme habe bestreiten können. Um den gänzlichen

*) Das Inventar an Instrumenten dieses collegium musicum bestand im Jahre 1768 aus 1 Contrabaß, 1 Quartbaß, 2 Cello's, 2 Bratschen, 1 Clavecin, ein Paar Waldhörnern, ein Paar hölzernen Pauken und einigen alten Noten.

Verfall dieses collegium musicum aufzuhalten, wendet sich der Senat in einem ausführlichen Gesuch vom 9. Dec. 1768 an die durchlauchtigsten Erhalter der Universität. Er giebt darin die Gründe an, aus denen die Erhaltung dieses Instituts für die Universität werthvoll und warum es so herabgekommen sei. Es wird dann hervorgehoben, daß das Directorium gar keine Emolumente abwerfe, und „man sich in der That zu gratuliren habe, daß sich ein habile subjectum finde, welches dieses Directorium mehr um der Ehre willen, als wegen eines davon zu hoffen habenden Nutzens übernehmen wolle". Im Verlaufe dieses Schreibens kommt nun ein Passus vor, der für den ersten Anblick wenig Bedeutung zu haben scheint, der aber schon auf eine zukünftige Umgestaltung weniger der musikalischen als der socialen Verhältnisse des collegium musicum berechnet scheint. Bei der Empfehlung jenes „habilen subjecti", eines gewissen Bordenhagen, wird nämlich hervorgehoben, daß er „mit allen hiesigen honoratioribus, welche Liebhaber der Musik seien, in guter Bekanntschaft stehe, und es gewiß sei, daß, wenn er das Directorium überkommen sollte, ihm zum Gefallen verschiedene honoratiores selbst zu Mitgliedern dieses Collegii sich angeben würden!" Man sieht leicht ein, daß diese Veränderung aus jenem ursprünglich rein studentischen collegium musicum etwas völlig Anderes machen mußte. Das Schreiben schließt dann mit dem Gesuche, 100—150 Thlr. gnädigst zu verwilligen zur Anschaffung neuer Instrumente und namentlich eines Flügels. Ehe noch diese Zuschüsse verwilligt wurden, wurde ein Entwurf gemacht, das in Verfall gerathene collegium musicum wenigstens aus dem Gröbsten zu regeneriren. In welchem Zustande dieses collegium musicum und wie herabgekommen es in seiner äußern Erscheinung war, wird aus einigen Paragrephen dieses Entwurfs deutlich. Es werden zunächst auf der sogenannten Rosenkellerei für diese musikalischen Sonnabende zwei Stuben eingerichtet, eine für die Professoren und honoratiores, eine andere für die Studenten. In der Billardstube sind die musikalischen Aufführungen. „Keiner darf im Schlafrocke oder mit Wickeln in den Haaren erscheinen. Wie denn auch jedes Mitglied des collegii musici in reinlicher Kleidung und Wäsche und in accommodirten Haaren oder Perüque sich einzufinden hat." Während der Musik hat Jeder vollkommenes „silentium musicum" zu beobachten und im Musik-Zimmer sich des Rauchens zu enthalten, dagegen kann dort gespeist und getrunken werden. Man sieht, das collegium musicum blieb trotz dieser wohlgemeinten Gebote ein Kneipabend, wenn auch ein etwas verfeinerter. Im Jahr 1767 erfolgen von den durchlauchtigsten Erhaltern die erbetenen Zuschüsse, sämmtlich an das collegium musicum, nicht an ein „akademisches Concert". Der Senat erwählte im Sept. 1769 eine Commission aus den Professoren Schmidt und Walch bestehend, um Vorschläge wegen „Anlegung der gnädigst verwilligten Gelder" und zu „fernerer Einrichtung des collegii musici" zu machen. Diese fordern den obengenannten Bordenhagen auf, ein Verzeichniß „derjenigen Herren, so als Musici zu dem bevorstehenden neuzuerrichtenden Concert auf der Rose hinreichende capacité besitzen" einzureichen. Bordenhagen reicht ein Verzeichniß von 18 Herren ein und darunter Professoren, Doctoren, Advocaten und Studenten. In einem Schreiben dieser Comission vom November 1769 ist nun zum erstenmal die Rede von Errichtung eines von Serenissimis gnädigst befohlenen „akademischen Concertes" und daß der Anfang dieser Concerte gegen Weihnachten auf der Rose beginnen könne. Die vorgeschlagene Einrichtung des akademischen Concerts wird in demselben Monat vom Senat bestätigt und die „Verfassung des zu errichtenden Concerts" enthält in § 1 die Bestimmung: „das zu errichtende Concert ist ein akademisches Institut, worüber jederzeit die Akademie die Oberaufsicht hat" und § 2 fügt hinzu: „Es bleibt ein von dem bisherigen collegio musico gänzlich abgesondertes Institut, ohne daß jenes dadurch aufgehoben wird." Die akademischen Concerte waren hiermit begründet, nicht als eine Umwandlung des collegium musicum, sondern als etwas völlig Neues, was neben jenem alten Institute eine völlig selbstständige Existenz hatte. Man war aber dabei offenbar nicht frei von dem Gedanken, daß das Publicum in diesen akademischen Concerten nur eine Fortsetzung jener urgemüthlichen musikalischen Abende des collegium musicum sehen möchte. Man hielt es daher für nöthig, in der Verfassungsurkunde der akademischen Concerte ein besonderes Capitel: „Pflichten der Zuhöhrer bei dem zu errichtenden Concert" aufzunehmen. Wer „von den civibus academicis unter die Zahl der Zuhörer aufgenommen zu werden verlangte", mußte sich durch Einschreibung seines Namens in ein besonderes Buch zur Beobachtung folgender Gesetze und Vorschriften verbindlich machen: 1) Bei dem Concert in anständiger Kleidung zu erscheinen. 2) Sich dabei still und sittsam, ohne alles Geräusch und Händel, zu verhalten. 3) Sich während des Concerts alles Getränkes und Tabakrauchens und Spielens zu enthalten. 4) Niemanden von andern Personen männlichen oder weiblichen Geschlechts mitzubringen. 5) Gegen alle honoratiores sich auf eine höfliche und manierliche Art zu betragen. 6) Bloß allein denen honoratioribus ist es erlaubt, ihre Weiber und erwachsene Töchter mitzubringen, welches auch von fremden Personen vom Stande gilt, die hier zum Besuch sind. 7) Alle Begleitung des Frauenzimmers nach Hause ist den civibus academicis untersagt. 8) Wenn nach geschlossenem Concert ein und anderer derer Herrn Comilitonum Lust hat, noch auf der Rose zu verbleiben, und sich den Umgang derer daselbst sich einfindenden honoratiorum zu Nutze zu machen, so hat er dazu die völlige Freiheit, man verspricht sich aber von ihm ein gesittetes und anständiges Betragen. 9) Jeder derer ordentlichen Zuhörer sowohl von honoratioribus als civibus academicis pränummerirt auf das Winterhalbjahr 3 Thaler. 10) Will jemand kein ordentlicher Zuhörer werden, sondern nur dann und wann dem Concert beiwohnen, so zahlt er für jedesmal 8 gr. 11) Wer von den civibus academicis unter die Zahl der ordentl. Zuhörer aufgenommen zu werden verlanget, muß sich durch Einschreibung seines Nahmens in ein besonderes Buch zur Beobachtung vorstehender Gesetze und Vorschriften verbindlich machen. Jena, 13. November 1769. Wir Rector und Senat ꝛc." — Nachdem diese neue Verfassungsurkunde vom Senate genehmigt war, wurde unter der Ueberschrift: „Invitation an die cives academici" und in einer „Invitation an die hiesigen honoratiores" angekündigt, daß die Einrichtung des akademischen Concerts so weit vollendet sei, um am 13. Januar 1770 das erste Concert von halb 5—7 Uhr halten und jeden Sonnabend zu derselben Zeit während des Winterhalbjahres diese Concerte fortsetzen zu können. Was in diesem ersten Concerte aufgeführt worden ist, ist nicht zu ersehen. Nur so viel wissen wir, daß bei jedem Concerte Vocal- und Instrumentalmusik abwechseln sollen. Daraus, daß das Collegium musicum in einem Schreiben an die durchlauchtigsten Erhalter hervorhebt, daß es die Stücke der besten Meister seiner Zeit aufgeführt habe, wird man wohl auch einen Schluß auf die Programme der akademischen Concerte ziehen dürfen. Die studentischen Mitglieder und Besucher des collegium musicum scheinen nicht begriffen zu haben, daß das gebildete Publicum der neuen akademischen Concerte den alten urgemüthlichen Ton des collegium musicum im Schlafrocke und bei der Tabackspfeife nicht eben so behaglich finden könnte, wie sie, und so hatte der Senat noch während des ersten Jahres mannigfache Kämpfe mit diesem Kümmeltürkenthum. Das collegium musicum erlag aber schließlich bei diesem Kampfe der Philisterei und der socialen Bildung, sodaß schon im October 1771 von dem collegium musicum in einem Schreiben ad Serenissimos Vinarienses die Sorge ausgesprochen wird, daß das collegium musicum ohne Unterstützung der höchsten Erhalter seinem Ende entgegen gehe. Dieses Schreiben beginnt ebenso geschmacklos, als es fortfährt. Es leitet sein Gesuch an die Herzogin Amalie mit der schmeichelhaften Versicherung ein, daß durch die weisen Anordnungen Ihrer Durchlaucht der Flor der Akademie so befördert werde, daß „Greise ihren Enkeln solches in den spätesten Jahrhunderten zur Verherrlichung Ihrer Herzogl. Durchlaucht großen Namens als ein Muster der weisesten Regentschaft in der unterthänigsten Devotion vorstellen würden." Sie fahren fort: „Schon die durchlauchtigsten Erhalter höchstseligen Andenkens hätten in höchster Gnade einzusehen geruht, daß zur Vollkommenheit einer Pflanzschule guter und nützlicher Bürger des Staates hauptsächlich eine wohlfeile Uebung in der einem jungen Menschen nützlichen Musik nothwendig sei, und dann zweitens zu denen Nachtmusiken bei Anwesenheit fremder Herrschaften geübte Leute erforderlich seien." Aus diesen Gründen wird dann um einen Zuschuß und Aufhebung einiger Beschränkungen gebeten. Unterschrieben sind die Mitglieder des collegii musici und beigelegt ist ein Attest von 19 andern Studenten: „Wir Endesunterzeichnete bekennen hierdurch, daß das hiesige Collegium musicum vor die hier studirenden wegen Uebung der Musik um weniges Geld sehr vortheilhaft ist." Der Senat wird zum Gutachten hierüber aufgefordert. Er erklärt, daß ein gewisser Schick „wegen nicht erlangter Direction des akademischen Concerts einen Affect gefasset und die studiosos zu der Eingabe angereizet und auch andere, die nichts von der Musik verstehen, als Mitglieder des collegii musici habe unterschreiben lassen." Auf das Gesuch des collegium musicum wurde abschläglich beschieden. Hiermit verschwindet das collegium musicum — wenigstens aus den Acten — und die ferneren Verhandlungen des Senats drehen sich lediglich um die bei den aka-

demischen Concerten einzuführenden Verbesserungen. Es wird ein besonderer Director der Concerte zuerst mit 50 Thlrn. und später mit 100 Thlrn. von den Erhaltern besoldet. Trotzdem ziehen sich durch eine Reihe von Jahre die Klagen über ein stets sich wiederholendes Deficit und über die unpassenden Localitäten für die akademischen Concerte. Das Deficit führt Jahre lang zu den unerquicklichsten Verhandlungen innerhalb des Senats, bis endlich die durchlauchtigsten Erhalter durch einen namhaften Zuschuß dasselbe beseitigen. Auch für passende Localitäten wird schließlich durch Benutzung des Saales im sogen. herrschaftlichen Hause, dem jetzigen Rosensaal gesorgt. Die wesentlichste Unterstützung erhielt das anfänglich auf ziemlich unsicherem Boden stehende Institut theils durch unmittelbare Geldzuschüsse aus höchster Gnade, theils durch die stets bereite Hilfe weimarischer Künstler. Nur so war es möglich, daß eine Stadt von dem Umfange unseres Jena und bei so beschränkten Mitteln ohne eine fürstliche Capelle schon seit hundert Jahren ein solches Institut schaffen und erhalten konnte. Neben den Gewandhausconcerten in Leipzig, die seit 126 Jahren in gleicher Weise sich erhielten, ist unser akademisches Concert das älteste Institut gleicher Art und in gleicher Lage in Deutschland. Wir können mit Freuden auf das verflossene Jahrhundert seines Bestehens zurückblicken, dankbar für die Unterstützung unserer Nachbarstadt Weimar, deren Fürsten und Künstler willig gegeben haben, was unsern Concerten seit einem Jahrhundert zum Schmucke und zur höhern Weihe gereichte. Jena, den 9. Jan. 1870.

— Das sehr rührige Stuttgarter Conservatorium hat im vergangenen Herbste, gegenüber einem Abgang von 69 Zöglingen, 115 neu aufgenommen, darunter 27, welche sich der Musik berufsmäßig widmen. Die Anstalt zählt jetzt wiederum 460 Zöglinge, und zwar 143 Schüler und 317 Schülerinnen. Unter diesen sind 242 aus Stuttgart, 40 aus dem übrigen Württemberg, 11 aus Baden, 10 aus Bayern, 5 aus Hessen, 17 aus Preußen, 2 aus den sächsischen Fürstenthümern, 2 aus Bremen, 1 aus Hamburg, 3 aus Oestreich, 33 aus der Schweiz, 1 aus den Niederlanden, 3 aus Frankreich, 44 aus Großbritanien, 13 aus Rußland, 32 aus Nordamerika, 1 aus Westindien. Von der Gesammtzahl der Zöglinge widmen sich 116 (39 Schüler und 77 Schülerinnen) der Musik berufsmäßig, nämlich 35 Württemberger, (worunter 19 aus Stuttgart) und 81 Ausländer, und zwar 9 aus Baden, 7 aus Bayern, 3 aus Hessen, 11 aus Preußen, 2 aus den sächsischen Fürstenthümern, 1 aus Bremen, 27 aus der Schweiz, 1 aus Frankreich, 9 aus Großbritanien, 5 aus Rußland, 6 aus Nordamerika und 1 aus Westindien. Der Unterricht wird während des Wintersemesters in wöchentlich 546 Stunden durch 25 Lehrer ertheilt. —

— Von der großherzogl. badischen Regierung ist für Hebung der Musik-Industrie des Schwarzwaldes und zur mehr künstlerischen Betreibung derselben in der Person des Tonkünstlers Carl Fendrich aus Freiburg i. Br., (wie wir hören, ein Schüler Liszt's) ein Musik-Wanderlehrer ernannt worden, welcher in den einzelnen Ortschaften des Schwarzwaldes theoretischen und practischen Musikunterricht ertheilen und die Partituren neuer Compositionen zum Zweck der Anfertigung von Walzen für die größeren Musikwerke (Orchestrions) reduciren soll. —

— Schon wieder ist ein Theater abgebrannt — das Theater in Fernambuco. Der Schaden soll ein immenser sein, denn es war so gut wie nichts versichert. Die Musikalienbibliothek enthielt, abgesehen von dem gewöhnlichen Repertoire, sehr seltene Werke und kostbare Partituren. Ueber die Ursache sind bis jetzt nur Vermuthungen aufgestellt worden. —

— Das Rigaer Theater beging am 30. v. M. die Jubelfeier seines hundertjährigen Bestehens mit Gluck's „Orpheus". —

— Das Pariser Conservatorium bereitet ebenfalls ein Beethovenfeier vor. —

— Bei Gelegenheit der jüngsten Aufführung von Schumann's „Paradies u. Peri" im italienischen Theater in Paris schreibt die „Art musicale" folgende hübsche Kritik: „Ein Werk ohne Idee, ohne Melodie, ohne Geist, ohne Reiz, ohne die geringste Originalität, ohne einen einzigen vollkommenen Accord" (!!) ꝛc. — Die Musik ohne Inspiration wird sich nie auf einer Bühne (!) einbürgern wo die Melodien Rossini's, Bellini's, Donizetti's und Verdi's geblüht haben." O art musicale française! —

Kritischer Anzeiger.

Concert- und Hausmusik.

Otto Nicolai, Op. 21. (posth.) **Scene und Arie** „Welch' mächtiger Ruf" für Tenor mit Begleitung des Pianoforte (oder des Orchesters). Stimmen in Abschrift zu beziehen. 17½ Sgr. mit Pianobegl. Berlin, Challier.

Der Inhalt des Textes ist in Kürze folgender: Ein Jüngling hört die Kriegstrompete erschallen, er ermannt sich, nimmt Abschied von Liebe und Leben, ergreift das Schwerdt zum Siegen, um in den Reihen der Krieger dem Vaterlande zu dienen, sich ihm zu weihen und in die Arme der Liebe zurückzukehren. — Der (leider viel zu früh der Erde entrückte) Componist beginnt mit einem feurigen Allegro, jedenfalls für Orchester sehr wirksam, führt dann seinen Helden recitativisch ein, und hieran schließt sich ein Mittelsatz, Andante maestoso, in welchem der Held dem Morgenroth seines Lebens ein Lebewohl singt. Die Modulation wendet sich wieder nach der Tonica (Ddur) und ein schwunghaftes Allegro bringt das Ganze zum rechtzeitigen Abschluß. — Jedenfalls hatte der Componist dieses Stück für eine von ihm intendirte Oper bestimmt. Doch bildet dasselbe auch für sich ein abgeschlossenes Ganze. Wir können es nicht gerade zu den vollendetsten Schöpfungen des hochbegabten Autors rechnen, doch wird dasselbe seinem Zwecke, eine für tüchtige Tenoristen brauchbare Concertpiece zu bilden, vollkommen genügen. —

Carl Oberthür, Entdeckung. (Gedicht von F. Marc). Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Sgr. (= 42 Kr.) Prag, Wetzler.

Nach der Ueberschrift des Liedes kann man sich leicht von selbst sagen, welche „Entdeckung" in demselben gemacht wird: Sie liebt ihn. Er sie. Die Steigerung der Wonne nach dieser Entdeckung geht bis zu dem Punkte: „O ließe die ganze Welt ans Herz sich drücken!" Dieser Gefühlsregung ist der Autor in dem weichen Gbur mit besten Kräften nachgegangen. Die Declamation ist frisch und belebend, das melodische Element, wenn auch nicht neu, so doch edel gehalten; der harmonische Part der Situation angemessen. Das Ganze frappirt zwar nicht, hinterläßt aber einen belebenden Eindruck. —

Die betreffende Verlagshandlung möge übrigens in Zukunft bei zu edirenden Werken dieser Art mehr auf Deutlichkeit und Correctheit der Worte des Textes achten lassen.

Ottobald Walther, Op. 1. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Sgr. Gotha, Ziert.

Schon durch die Wahl der Texte zu diesen Liedern (von Oser, Gottschall und Lingg) bekundet der Componist, daß er in dieser Beziehung nicht ohne Bewußtsein verfährt. Desgleichen ist seine musikalische Zuthat nicht gewöhnlichen Schlages und für ein Op. 1 aller Beachtung werth. Wir finden nichts Gemachtes oder aus einer bestimmten Schule Angelerntes. Singstimmen und Begleitung nehmen einen natürlichen, dem Texte entsprechenden Verlauf und behalten, ohne nach hervorstechenden Einzelnheiten zu haschen, nur das Ganze der Stimmung im Auge. Mit Freuden sehen wir anderen Erzeugnissen des Autors entgegen, denn die Errungenschaften der Neuzeit auf dem Gebiete der Harmonik sind nicht spurlos an ihm vorübergegangen und zwar hat er von dem Guten das Beste behalten. In Bezug auf die Interpunction des Textes empfehlen wir größere Achtsamkeit. — R. S.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 28. Januar 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 5.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia

Joseph Tichatscheck
und sein Jubiläum.

Wenn wir Diejenigen nennen, welche mit begeisterter Ueberzeugung, mit rückhaltloser Hingebung ihre ganze Kraft eingesetzt haben, als es galt, Richard Wagner's Musikdramen die erste Bahn zu brechen, sehen wir in erster Reihe einen Namen glänzen, welchem die neue Schule alle Ursache hat, ein mit goldenen Lettern geschriebenes Blatt in der Kunstgeschichte zu widmen.

Hätte wohl R. Wagner ohne einen Tichatscheck mit dem „Rienzi" seine ersten Schwingen so erfolgreich im Jahre 1842 bereits (oder endlich) entfalten können?

Es war im Sommer 1841, als auf der Dresdner Generalintendanz ein gewaltiges Packet aus Paris ankam, eine so umfangreiche Opernpartitur enthaltend, daß schon aus diesem Grunde Niemand Lust hatte, einen Blick in dieselbe zu thun, sondern sehr bald die Meinung feststand, das Ganze ad acta dissuadenda zu legen, d. h. für „ungeeignet" zu erklären. Es war Wagner's „Rienzi"; aber wer kannte damals den Componisten, der in einer elenden Pariser Mansarde sich durch Arrangements für das Cornet à pistons kümmerlich das Leben fristete? Interesse erregte der Inhalt nur bei dem damaligen Chordirector W. Fischer, welchem der Wunsch, die ganze Partitur mit sich nach Hause zu schleppen, mit Freuden gewährt wurde. Dieser unvergeßliche Mann, welcher mit dem wärmsten, empfänglichsten Sinn, mit hingebungsvoller Begeisterung für alles Große und Schöne eine sehr tüchtige künstlerische Bildung und vor Allem einen trefflichen praktischen Blick vereinigte, erkannte bei näherer Prüfung sehr bald, daß es sich hier um etwas ganz Anderes handle, als um eine Oper gewöhnlichen Schlages, als um eine jener Eintagsfliegen, deren Inscenirung oft kaum der Mühe lohnt, und lag unermüdlich dem Intendanten und den Capellmeistern damit in den Ohren, sich doch die Partitur genauer anzusehen. Ebenso suchte er auch die hervorragenderen Sänger dafür zu interessiren, und hier waren es hauptsächlich Tichatscheck und Wilhelmine Schröder-Devrient, welche Alles daran setzten, das schwere Werk zur Geltung zu bringen. Der Componist wurde aus Paris zur Aufführung eingeladen und der Erfolg war trotz der beinahe fünfstündigen Aufführung ein entschiedener. Dieser Erfolg, welcher Wagner's sofortige Ernennung zum Hofcapellmeister zur Folge hatte, war aber zum großen Theil der Riesenleistung Tichatscheck's in der (damals noch viel stärker instrumentirten) Titelrolle zu danken. Und noch heutzutage, nach einer vierzigjährigen ruhmvollen Künstlerlaufbahn singt T. diese Partie mit, man kann sagen, ungeschwächter Jugendkraft, vereinigt er mit derselben in mächtigem Grade Majestät, Milde und Adel der Auffassung, bewahrt vor Allem diese Rolle durch lebenswahr nüancirte Declamation auf das Glücklichste vor Einförmigkeit und läßt in derselben in gleichem Grade den gebietenden Ernst und die überzeugend fortreißende Beredtsamkeit wie die milderen Seiten des Gefühls walten. „Wie ein Bild des alten Heldenthums, (sagt über ihn eine sehr lebendig und treffend durchgeführte Skizze*) wie ein Bild der ächten, wahren Mannhaftigkeit erscheint uns Tichatscheck. Er erinnert uns an die alten Kämpen, die im Jugendfeuer mit strotzender Kraft Hunderte der Feinde zu Boden warfen, unbekümmert um die Zahl Derer, die noch hinter diesen stand, nur auf die siegende Faust vertrauend, — die, im vorgerückten Mannesalter, mit weiser Vorsicht die Kraft mäßigend, mit Klugheit den Feind beobachtend, ihn ruhig seine Kraft vertoben ließen und vom festen Stand die sicheren Streiche führten, die zum gewissen Siege brachten. Wie Jene, ob mit Jugendmuth, ob mit Mannesklugheit kämpfend,

*) Joseph Tichatscheck. Eine biographische Skizze nach handschriftlichen und gedruckten Quellen. Leipzig, G. Heinze.

des Sieges gewiß den Feind bezwungen, so bezwingt Tichatscheck stets seinen Feind, den Feind alles Geistes, alles höheren Lebens, den trägen Stoff. Wie ihn das Jugendfeuer Alles mit Begeisterung erfassen und die Jugendkraft alle Schwierigkeiten überwinden ließ, so herrscht jetzt der Verstand über den Gegenstand seiner Kunst und die Mittel der Ausführung. So steht er da, ein Vorbild für alle Künstler der Gegenwart und Zukunft, ein redender Beweis, daß physische Kraft und Verstand, stets geübt, für ein ganzes Leben tüchtig machen, für ein ganzes Leben den Künstler in seinem Schaffen und Wirken erhalten können. Wie Viele, denen er ein Vorbild der äußeren Nachahmung war, sind vor ihm verschwunden, wie Viele in der Sonne des heißen Sommers verblüht, wie Viele von rauhen Herbsttagen hingerafft worden! Von keinem der Sänger, die seit 37 Jahren eine Rolle in der Bühnenwelt spielten, wird noch einer gefeiert; Tichatscheck nur lebt noch im Gedanken der Aelteren als der wild-feurige Jüngling, steht vor den Jüngeren als der rastlos strebende, schaffende Mann. In diesen Bildern steht er der Gegenwart vor, in diesen Gestalten bleibt er im Gedächtniß und wird von Mund zu Mund den Nachkommenden überliefert. Lebendigkeit, Leichtigkeit, unversiegende Kraft und eine in ihrer Art vorzügliche Gesangstechnik sind Vorzüge, welche Tichatscheck vor Allem auszeichnen. Nach dem Gesammteindruck seiner Schöpfungen würde die Frage pedantisch und unnütz sein, ob mehr der freundliche Genius der Natur, oder ein ernster Geist des Studiums über Tichatscheck's Leistungen schwebe. Mag die Frage dahingestellt bleiben, ob man mehr einen fleißigen Sucher oder glücklichen Treffer in Tichatscheck zu ehren habe; halte man sich an das offen zu Tage liegende Resultat, unbekümmert, ob es mit glücklicherem Griff aus den heiteren offenen Höhen des genialen Naturalismus, oder aus den Tiefen der Meditation geschöpft ist. Es ist mit Tichatscheck wie mit allen originellen Erscheinungen: sie bieten einen reichen Stoff für die mannichfachsten Ansichten und Urtheile, welche aber in der Hauptsache sich alle gewiß dahin vereinigen lassen, daß sämmtliche Leistungen Tichatscheck's von einer immer regen, gewandten, routinirten und ungewöhnlichen Schöpfungs- und Darstellungsgabe zeugen. — Ueberblickt man nun das überaus reiche Repertoire, welches sich Tichatscheck erworben hat, so steht er da als ein Künstler im großen Styl, der keineswegs in die Categorie unserer modernen Bühnen-Routiniers gehört. Seine Stimme zeichnete sich von jeher durch Klangfülle, Schönheit und Elasticität höchst vortheilhaft aus; dabei hatte er sich durch sinnige und unausgesetzte Studien eine gediegene Gesangs-Technik erworben, die das Organ, trotz langjähriger Anstrengungen, immer frisch und gesund erhalten hat. Tichatscheck singt noch heute Parthien mit Ausdauer und Kraft, bei denen oft jugendliche Sänger ermatten und zusammenbrechen. Tichatscheck bietet die eigenthümliche Erscheinung, daß seine Stimmmittel oft erst da recht hervortreten und in voller Gewalt wirken, wo man eher eine Abnahme und Müdigkeit bemerken sollte. Es ist etwas Eigenthümliches in dieser mächtigen Stimme, in dieser Fülle von Wohllaut und Kraft, sie übt auf den Hörer eine gleichsam stürmende Gewalt aus; dies markige Organ ist der Typus für alle Tenorhelden-Figuren. Tichatscheck war und ist noch zum Theil der Träger des großen dramatischen Styls in seinem Fache; seine Stimme, die genialen, zuckenden Blitze seines Vortrages versöhnen mit den Componisten, welche ihren Helden das Heldenthum in die Tenorlage gesetzt haben. Die scharf prononcirende Art und Weise seines Vortrages, hin und wieder als Manier bekrittelt, unterstützt das dramatische Leben vortrefflich und giebt namentlich den Recitativen außerordentlich viel Deutlichkeit und Prägnanz. In der sorgfältigen und feinen Behandlung derselben, einer gefährlichen Klippe im dramatischen Gesange, sucht der Künstler seines Gleichen, Tichatscheck glänzt überall, wo er in kräftigen Grundstrichen den wuthentbrannten Helden oder in ätherischem Duft den zartesten Liebeszauber vorführt. Er ist in diesen Extremen vollendet und sucht darin seines Gleichen unter den deutschen Tenoristen. Daher muß die große Oper auch als dasjenige Feld bezeichnet werden, auf dem nicht leicht ein anderer Künstler ihm den Rang streitig macht. Was vor allen Dingen bei Tichatscheck's Erscheinung hervorzuheben, sind die kerngesunde Natur und das Feuer seiner Darstellungen. Da ist nichts Gezwungenes, nichts Gemachtes, und der Zuhörer kann sich mit derselben Sicherheit dem Genusse überlassen, womit jener selbst sich seiner Kunst hingiebt. Er macht uns die Täuschung leicht, indem er in der That das zu sein scheint, was er vorstellt. Tichatscheck ist weder ein glänzender Bravoursänger, noch ein schmachtender Amoroso, weshalb er in Parthien, wie z. B. Don Octavio, Ravenswood, Elwin oder ähnlichen, schwerlich in seinem Elemente sein dürfte. Sein ganzes Wesen, seine Lebendigkeit und Energie, seine in allen Lagen volle und markige Stimme, verbunden mit einer seltenen Ausdauer, diese Eigenschaften bedingen nur das dramatische Element. Die hervortretende Eigenthümlichkeit Tichatscheck's liegt, wie gesagt, vor Allem in einem echt mannhaften Wesen, in einer ebenso gesunden und schlichten, als markigen Bestimmtheit der Auffassung und des Vortrages, die sich stets treu bleibt. Der Ausdruck erscheint lebendig, ohne Affectation, schlagfertig ohne renommistische Zudringlichkeit, mit einem Worte: bündig und einfach. Er ragt so um mehr als eines Hauptes Länge empor über das gewöhnliche Volk der Heldentenore, die mit ihrem hohen A und B jede heroische Prahlerei beschönigen und im Uebrigen an weibischer Koketterie und Zerfahrenheit mit jeder Primadonna wetteifern. Der Sänger ist weit davon entfernt, seine Kraft wie die Aufmerksamkeit der Hörer an einzelnen Effecten und Pointen zu zersplittern; er enthält sich aller zudringlichen Beifallssignale, streift oft mit leichter Hand selbst an solchen Stellen vorüber, für die der Componist die stärksten Superlative des Ausdrucks zu fordern scheint. Diese verständige Oekonomie kommt indessen der Totalwirkung trefflich zu Statten. Es giebt in der That Nichts, das Sinn und Gemüth so abstumpfte, in dem Maße den Geschmack fälschte und vergröberte, als das athemlose Sturmlaufen auf unsere Empfindung, als jene gewaltsamen Sturzbäder der Leidenschaft, mit denen unsere gesungenen Tragödien und tragirenden Sänger so freigebig sind. — — Wo so viel Lichtseiten vorhanden, müssen auch Schattenseiten da sein. T. ist in der deutschen Sängerwelt so bekannt, daß auch seine Mängel hinreichend bekannt sind. Seine Manier, in Melismen allerhand H's, R's und D's als Hilfsconsonanten einzuschieben, ist nicht zu billigen. Tichatscheck besitzt ferner kein eigentliches legato, sondern sobald mehrere Töne auf einer Silbe zu singen sind, trennt er dieselben durch einen starken Hauch. Dies Trennen ist nun überhaupt die Eigenthümlichkeit seiner Gesangsmethode. So scheidet er die einzelnen Silben scharf von einander; er singt jeden Vocal so deutlich, das A so rund, das I und E so gell und fast spitz, das O und U so voll und dunkel, daß die Gleichmäßigkeit der Tonbildung darunter leidet. Es entsteht dadurch eine außer-

ordentliche Deutlichkeit der einzelnen Töne, der Aussprache und des Vortrages, aber der Fluß und der Schmelz, die Poesie des Gesanges wird davon mitunter getrübt. Noch ist zu bemerken, daß des Künstlers Lebhaftigkeit nicht selten zu einer Unruhe wird, die sich unwillkürlich dem Zuhörer mittheilt, und hier verschüttet er mitunter den immer schäumenden Becher. Indeß sind die Mängel, die Tichatscheck besitzt, doch gering im Vergleich mit den Fehlern, an denen die jüngeren Sänger und oft selbst die berühmteren unter ihnen leiden; im Wesentlichen ist seine Art zu singen gesund und natürlich und hält sich von allen den Verzerrungen frei, die bei den heutigen Sängern theils aus Ungeschick, theils aus Effecthascherei entstehen. Man erkennt, daß seine Bildung noch in eine Zeit fällt, in der man mehr als heute verlangte, daß ein Sänger auch etwas gelernt und seine Stimme geschult haben müsse, in einer Zeit, welche die Traditionen der classischen Gesangschule noch lebendiger in der Erinnerung hatte. — Nicht genug kann auf die goldreine Intonation in dem Gesange Tichatscheck's hingewiesen werden. Reinheit in solcher Vollendung wird man selten antreffen. Da ist unfehlbare Sicherheit bei den schwersten Intervallen und Ausweichungen, bei leidenschaftlichen Ausbrüchen höchster Kraft wie bei den im leisesten Piano hingehauchten Tönen."

Diese seltene Vereinigung von Eigenschaften ist es, welche Tichatscheck zu einem so vorzüglichen Wagnersänger gestempelt hat. Am 19. October 1845 trat er zum ersten Male unter Leitung des Componisten als Tannhäuser auf (Johanna Wagner als Elisabeth, die Schröder-Devrient als Venus und Mitterwurzer als Wolfram). Lange Zeit blieb T.'s Tannhäuser unerreicht; das Dresdner Hoftheater aber flocht mit diesem Abende ein neues unverwelkliches Blatt in den Lorbeerkranz seiner Geschichte. — Am 6. August 1859 sang T. zum ersten Male den Lohengrin. In dieser Darstellung bewährte sich wieder einmal recht glänzend der hohe Werth lebendiger Tradition. „Sie lebte und wirkte vor Allem in jenen beiden Meistern, Tichatscheck und Mitterwurzer, die schon vor Jahren zuerst den neuen Genius mit begrüßten und ihn in die Kunstwelt einzuführen berufen waren, und die es wohl gefühlt haben werden, daß der Componist hier auch an sie und ihre Leistungen gedacht, daß er für sie die Werke schrieb, für sie die Töne webte; sie lebte und wirkte aber auch noch fort in jenen Künstlern, die einst sein Tactstock zu überraschend Schönem leitete und begeisterte, in den Meistern, aus welchen die königl. Capelle zum Theil noch heutigen Tages besteht. T. hatte seit Jahren sich um diese Vorstellung gemüht; er hatte den Componisten aufgesucht, um mit ihm über die Darstellung zu conferiren und verwendete sich auch in den Proben rastlos und warm für das Werk. Mit eindringendstem Verständniß des Schönen stand T. obenan; er fühlte es, was diese Töne sagen und weiß noch jetzt mit ewig frischer Kunst den wahrsten Ausdruck für dieselben aufzufinden". Eine glänzende Bestätigung dieser Worte hat erst vor wenigen Jahren der Dichter-Componist selbst mit folgenden Zeilen gegeben: „Mein lieber alter Freund Tichatscheck! Anfang dieses Jahres schrieb mir ein Freund aus Dresden von der neuerlich dort stattgefundenen Aufführung des „Lohengrin", und drückte dabei sein wehmüthiges Bedauern darüber aus, daß, wenn Du einmal nicht mehr singen würdest, überhaupt wohl darauf zu verzichten sein würde, gerade diese Partie von dem Stimmtone vorgetragen zu hören, den man, sobald man eben Dich gehört, als einzig meiner musikalischen Intention entsprechend erkennen müsse. Gewiß! vor zwanzig Jahren hatte ich gerade für Deine, mir so vertraut gewordene Stimme diese Partie entworfen und ausgeführt. Das Gefühl der immer größeren Vereinsamung, in welcher ich mich dem heutigen Theater gegenüber befinde, kam aber über mich mit Wehmuth, und ich nährte den Wunsch, schnell unerkannt mir in Dresden den Lohengrin einmal anzuhören; hauptsächlich der Widerwille gegen die vielen Verstümmelungen, denen im Uebrigen mein Werk namentlich auch in Dresden unterworfen worden ist, hielt mich davon ab. Desto dankbarer war ich dem huldvollen königlichen Freunde meiner Kunst, welcher für München eine möglichst musterhafte Aufführung des Lohengrin angeordnet hatte, als er mir gestattete, den alten Kampfgenossen zur Mitwirkung hierzu zu berufen; und groß war meine freudenvolle Verwunderung, denselben energischen Silberklang der Stimme, welche ich damals im Gehör hatte, ganz so glanzvoll jugendlich wieder zu vernehmen, wie er mir so viele Jahre nur noch in der Erinnerung vorschwebte. Mir galt dies dem gewöhnlichen Lauf der natürlichen Dinge nach geradesweges als ein Wunder; so durfte ich die seltene Kraft, die Dir verliehen, preisen und Deiner innig mich erfreuen. Mit großem Bedauern erfahre ich nun, daß seit der Hauptprobe, welcher ich, mit so Vielen, die Dein Gesang zu voller Anerkennung bestimmte, beiwohnte, durch Unwohlsein Du verhindert worden bist, auch dem ganzen Münchener Publicum laut an das Herz zu legen, was mich so innig ermuthigend erfreut hatte. Du hast so viele und schöne Siege in Deiner langen Sängerlaufbahn gewonnen; nimm diesmal nun mit dem Triumphe vorlieb, Deinem alten Freunde zu seiner großen Genugthuung bewiesen zu haben, daß er auf Dich und Deine wunderbare Gabe noch kräftig zählen kann, während Unmuth und Trauer über das immer größere Verkommen edler Kräfte ihn immer mehr zur Entsagung und Einsamkeit drängen. Luzern, 15. Juni 1867. Mit herzlichem Gruße Dein Richard Wagner." —

Werfen wir nun überhaupt einen Blick auf das ungewöhnlich reiche Repertoir Tichatscheck's, so treten uns aus demselben nächst den soeben beleuchteten Partien als Glanzpuncte hauptsächlich entgegen: Ferdinand Cortez, Idomeneo, Rinald in „Armide", Achill in der Aulischen „Iphigenie", Masaniello, Raoul und Prophet. Besonders Meyerbeer hat diesem Sänger ganz Bedeutendes zu verdanken. Am 23. März 1838 trat T. zum ersten Male in den „Hugenotten" auf und erzielte im Verein mit der Schröder-Devrient einen außerordentlichen Erfolg. Man rief am Schlusse den persönlich anwesenden Componisten und die Schröder-Devrient überreichte demselben unter einer kurzen Anrede einen Lorbeerkranz, worauf sie wiederum von T. bekränzt wurde. Die beiden Duette mit Marcel und Raoul im dritten und vierten Akte dürften wohl kaum auf der deutschen Bühne mit einer gleichen Gewalt plastischer Kunst und seelenvollen Gesanges wieder gehört worden sein. T. faßte den Charakter des edlen, hochherzigen Raoul mit dem ihm eigenen Feuer im Spiel und Gesang auf und brachte ihn in echt künstlerischer Weise zur Geltung. Besonders waren es die tragischen, die leidenschaftlichen Momente, die er mit wirklich hinreißendem Ausdruck zu veranschaulichen wußte. Der vierte Akt barg daher den Glanzpunct seiner Leistung, welche in dem berühmten Duett mit Valentine durch die ergreifende Dramatik seines Gesanges von wahrhaft großartigem, erschütternden Eindruck gipfelte. — Den Propheten sang T. in Berlin auf Veranlassung Meyerbeer's vom 30. April 1850 an mit der Viardot-

Garcia 17 Mal. Was dem schwankenden, willenlosen Helden an Heroismus irgend aufzuprägen ist, das that T. in vollem Maße. In Gestalt und Haltung würdevoll und imponirend, im Gesang von der entschiedensten, kräftigsten Färbung, stand er seinen feigen, heuchlerischen Genossen als ein wahrer Held gegenüber, werth einer besseren Sache und würdiger zu herrschen, als beherrscht zu werden. Die Schlußscene des dritten Acts ist fast der einzige Moment, in welchem sich Johann zu selbstständigem Handeln erhebt. Hier schlug T. mit dem zündenden Blitz seiner Stimme mächtig ein und zeigte sich als begeisterter, die vertrauende Schaar zum Kampfe führender wirklicher Prophet. — Ferner war T.'s Ferdinand Cortez in vielfacher Beziehung ein glänzendes Pendant zu seinem Rienzi, namentlich was die durch ihre überwältigende Macht berühmt gewordene Anrede an die Soldaten betrifft. — Am 3. März 1843 erschien T. als Rinald in Gluck's „Armide". Selten wohl wird diese Meisterschöpfung in solcher Vollendung über die Bühne gegangen sein. Der Preis des Abends gebührte auch hier wiederum der genialen Darstellerin der Armide, W. Schröder-Devrient, und dem Repräsentanten des ritterlichen Rinald. „Armide" wurde schnell eine Lieblingsoper der Dresdner und füllte stets das Haus bei vielen Wiederholungen. Noch in neuester Zeit, am 23. November 1867, sang Tichatscheck in Dresden wiederum die Rolle des Rinald, und zwar mit einem Erfolge, der in Betracht des Alters des Künstlers als außerordentlich zu bezeichnen ist. — „Am 22. Februar 1847 ward in Dresden zum ersten Male Gluck's „Iphigenia in Aulis" gegeben und zwar unter Wagner's Direction nach der von ihm gefertigten Bearbeitung. Der Erfolg der Oper war ein in jeder Beziehung bedeutender. Wieder war es die Schröder, welche als Klytämnestra alle Macht ihres echten Künstlernaturells entfaltete, und um die große Künstlerin gruppirten sich Johanna Wagner-Iphigenia, Agamemnon-Mitterwurzer, Kalchas-Dettmer, Achilles-Tichatscheck. Mitterwurzer ragte mit seiner Leistung ganz besonders hervor, Tichatscheck aber entfaltete den ganzen Reiz seiner Stimme und die volle Frische seines Vortrages. Beim Vortrag der berühmten Ddur-Arie glaubte man an die bekannte Erzählung, daß bei der ersten Vorstellung der „Iphigenia" in Paris dies Musikstück durch seinen chevaleresken Charakter unter den im Parterre anwesenden Offizieren einen derartigen Enthusiasmus erzeugt habe, daß diese aufgesprangen und die Degen gezogen, Achilles zum Beistande." Ueber T.'s Idomeneo (welche Oper in Dresden am 15. Januar 1854 neu in Scene ging) sagt A. v. Wolzogen: „Die Parthie liegt dem Sänger ganz vorzüglich und er durchströmte sie von einem Ende zum andern mit einer wahren Fülle von Wohlklang. Wie jammervoll erscheint nicht der deutsche Tenoristen-Nachwuchs mit seinen meist entsetzlichen Gaumen- und Nasenquetschtönen diesem Altmeister gegenüber, dessen Ton heute noch so fest vorn an den Zähnen steht, wie vor mehr als einem Vierteljahrhundert. Selbst der einzige, allerdings nicht zu billigende Fehler der eigenthümlichen Behandlung des Passagenvortrages rührt ja auch nur von seinem Streben her, möglichst tonvoll zu vocalisiren. Im Recitativ-Vortrag, wo diese Verirrung nicht zur Anwendung kommen kann, steht er deshalb besonders unerreicht da, und wir sind der sichersten Ueberzeugung, daß namentlich das letzte lange Recitativ, mit dem Idomeneus vom Throne steigt: „Popoli, a voi l'ultima legge impone Idomeneo, quae Re!" von keinem der jetzt lebenden Sänger ausdrucksvoller gesungen werden wird. Declamation und Intonation wirkten hier in gleicher Vollendung zusammen. Wir wurden dabei an Duprez, des Recitativs größten Meister, erinnert. Daß Tichatscheck auch im Pianogesang noch immer eine wundervolle Stimmfrische verräth, stellt ihn als gewiegten Sänger doppelt hoch; im Terzett und Quartett hauchte er die Pianostellen seines Parts zwischen die zwei und drei Soprane nur hinein, und dennoch war das ganze erste Metall seiner Stimme in diesen kunstvoll gemäßigten Tönen deutlich ausgeprägt." Tichatscheck's ganze künstlerische Ausbildung war aber auch schon von Jugend an eine sehr tüchtige und glückliche.

Am 11. Juli 1807 in dem durch seine romantischen Felsenpartien berühmt gewordenen Weckelsdorf bei Adersbach in Böhmen als Sohn eines schlichten Webers, Namens Tichatschke, geboren, lenkte er sehr bald die Aufmerksamkeit des dortigen Pfarrers auf sein entschiedenes musikalisches Talent. Dieser brachte den aufgeweckten Knaben in das Gymnasium der bedeutenden Benedictinerabtei des benachbarten Gebirgsstädtchens Braunau, wo derselbe in den Sängerchor als Altist aufgenommen wurde und sehr tüchtige musikalische Ausbildung erhielt. 1827 kam T. als armer Student der Medizin nach Wien und erregte dort durch seine schöne Tenorstimme sehr bald die Aufmerksamkeit des Chordirectors am Kärnthnerthortheater, welcher ihn am 16. Januar 1830 für dasselbe als Chorist auf ein Jahr mit 140 Gulden Conventionsmünze engagirte. Duport, der neue Opernpächter, ließ ihm nun zusammen mit Clara Heinefetter, Sophie Löwe und Staudigl gründlichen Unterricht bei dem berühmten Italiener Cicimara ertheilen und gestattete ihm hierauf zu weiterer Ausbildung längeren Urlaub nach Graz. Hier war eine so jugendlich frische Erscheinung höchst willkommen und T. wurde bald der gefeierte Liebling des dortigen Publicums. Schon nach wenigen Jahren wurden die Bühnenvorstände des Dresdener Hoftheaters auf T. aufmerksam, namentlich, nachdem er im August 1837 in Wien gastirt hatte, und vom 1. Januar 1838 an wurde T. dauernd für Dresden gewonnen, ein Erfolg, welcher um so höher anzuschlagen war, als kurz vor ihm in Dresden die damals gefeierten Tenoristen Cramolini und Wurda gastirt hatten. Hier gesellte er sich „einem Künstlerkreise zu, der zunächst im Bereiche der Oper damals den ersten Deutschlands zuzuzählen war und unter der Leitung eines humanen und für die Kunst und das Institut warm fühlenden Chefs sich streng auf dem Boden echt künstlerischer Bestrebungen bewegte. An der Spitze dieses Künstlerkreises, maßgebend und bestimmend in wahrhaft genialer Weise, stand Wilhelmine Schröder-Devrient. Ueberflüssig wäre es, hier noch Worte über die hohe künstlerische Bedeutung der genialen Frau zu verschwenden. Nur von dem fördernden Einflusse, den sie wie auf alle Collegen, so auch auf Tichatscheck ausübte, mag hier die Rede sein. Richard Wagner drückt sich über den belebenden Einfluß, den Wilhelmine auf alle ausübte, die mit ihr verkehrten, sehr treffend im Vorwort zu seinem Werke: „Drei Operndichtungen (Leipzig, 1852) aus: „Die Schröder-Devrient," so heißt es hier, „war es, die in mir einen Enthusiasmus edlerer Bedeutung anfachte. Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich electrisch; noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte." Noch ausführlicher spricht sich der Dichter-Componist hierüber in seiner Schrift: „Zukunftsmusik" (Leipzig, 1861) aus. Auch unser Tichatscheck sollte erfahren, wie viel er seiner großen Collegin zu verdanken ha-

ben würde und bewies seine dankbare Verehrung gegen Wilhelmine später dadurch, daß er an dem Hause in Coburg, in welchem sie 1860 gestorben war, eine (am 27. October 1862 enthüllte) Erinnerungstafel anbringen ließ." — Im Mai 1839 gab T. in Berlin, München und Hamburg einen längeren Cyclus von Gastspielrollen mit außerordentlichem Erfolge. Die Kritiker aller drei Städte zollten ihm einmüthige Anerkennung, und zwar mit großem Erstaunen über so herrliche Mittel und so tüchtige Verwerthung derselben. In Berlin namentlich feierte der Künstler Triumphe als Adolar, Sever und Robert. In der ersteren Rolle stand ihm die in Preußens Hauptstadt damals gefeierte Auguste von Faßmann als Euryanthe, in „Norma" die berühmte Sophie Löwe in der Titelrolle, in „Robert der Teufel" seine Collegin Henriette Wüst aus Dresden als Alice ebenbürtig zur Seite. Weitere Gastspiele in Leipzig, Bremen, Lübeck und Hamburg während des Jahres 1840 befestigten den Ruf Tichatscheck's als wahrhaft dramatischen Sänger und liebenswürdigen Collegen. Im Juni 1841 betheiligte er sich an dem deutschen Opernunternehmen Schumann's in London, Manchester und Liverpool, dem auch Staudigl, Clara Stöckel-Heinefetter, die Schodler und andere ausgezeichnete Künstler angehörten. Tichatscheck trat zum ersten Male in London als Tamino mit großem Beifall auf. Außerdem sang er den Max, Adolar, Robert, Ivanhoe, Florestan u. s. w. Die englischen Blätter erhoben T. weit über Haitzinger und konnten des ersteren Noblesse im Gesangsvortrage, Phantasieschwung und die musikalische Auffassung wie den bezaubernden Wohlklang des Organs nicht genug rühmen. Ueber die Aufführung der Euryanthe sagte der „Morning-Herald": „Unsterblich in den Annalen der Londoner Musikgeschichte wird die Aufführung des Weber'schen Meisterwerkes durch die deutschen Sänger der Saison 1841 sein. Heinefetter-Euryanthe, Staudigl-Lysiart, Tichatscheck-Adolar! Welches großartige Trio! Welche Stimme, welche Kunstbegeisterung, welche Vollendung im einfachen, deutschen Gesangsvortrage!"

Am 16. Januar 1855 feierte T. das fünfundzwanzigjährige Jubiläum seiner Bühnenthätigkeit. Am 30. Januar 1862 trat er (als Lohengrin) unter besonders ehrenvollen Auszeichnungen zum letzten Mal unter den bisherigen Contractverhältnissen auf und verpflichtete sich von nun an nur noch zu 30 Gastvorstellungen jährlich, erhielt auch bald darauf seine vollen Pensionen als Bühnen- wie als Kirchensänger. Am 17. Januar 1863 aber beging er das 25jährige Jubiläum als Mitglied des Dresdener Hoftheaters und am 16. d. M. das bereits S. 41 näher erwähnte vierzigjährige seiner Künstlerlaufbahn.

Im Jahre 1863 gastirte T. zum ersten Male in Schweden, vom außerordentlichsten Beifall förmlich überschüttet und ermöglichte dort die ersten Vorstellungen des „Rienzi" und der „Jüdin". In gleicher Weise machte er sich in Holland um die Einführung des „Tannhäuser" verdient, welchen er in Amsterdam 1863 zum ersten Male sang. Es giebt überhaupt fast keine größere Stadt von einiger künstlerischer Bedeutung, in welcher T. nicht gastirt hat, ebenso wie er das ganze Repertoir, besonders der großen Oper beherrscht. Innerhalb der ersten 25 Jahre sang er (nach der obigen Quelle) an fast 1500 Abenden und zwar als Rienzi 65, als Tannhäuser 50, als Lohengrin 19, als Max 108, als Adolar 50, als Oberon 77, als Raoul 107, als Prophet 72, als Cortez 52 und als Masaniello 92 Mal.

1860 erhielt T. vom Großherzog von Hessen und 1867 vom König von Schweden die große goldne Medaille. In demselben Jahre wurde er zum Ehrenmitglied des Dresdner Hoftheaters und vom Großherzog von Hessen zum Kammersänger ernannt, nachdem er schon lange vorher von verschiedenen Vereinen, z. B. von den Musikvereinen in Graz und Linz zum Ehrenmitglied creirt worden war. Bei seinem jetzigen Jubiläum verlieh ihm der König von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtordens, der Herzog von Coburg das Ritterkreuz des S. Ernestinischen Hausordens und das Personal des Hoftheaters überreichte ihm eine goldene Lorbeerkrone (s. S. 41). —

Vierzig Jahre einer so fruchtbringenden, segensreichen Wirksamkeit in fast ungeschwächter Jugendkraft! Wie Vieles mußte zusammenwirken, um dies zu ermöglichen! — Ein so seltenes Phänomen wird auch wohl so leicht nicht wiederkehren. Eins aber kann sich jeder Sänger aneignen, können wir Jedem nicht warm genug ans Herz legen, das ist T.'s wahrhafte Begeisterung für alles Große und Schöne, die fern von der Blasirtheit unserer Routiniers seinen Leistungen jene Unmittelbarkeit und poetische Frische sicherte, welche dieselben so bedeutend erscheinen lassen. „Sie ließ ihn zugleich die Bedeutung seiner Stellung an dem berühmten Kunstinstitute, dem er angehörte, in ihrem vollsten Umfang erkennen; er betrachtete sein Engagement nicht als ein nothwendiges Uebel, als eine Ruhezeit nach den Fatiguen endloser Gastspielreisen. Und wenn er auch fast alle größeren Bühnen Deutschlands betrat, selbst im Auslande verdiente Lorbeeren erwarb, so war und blieb doch immer seine regste Thätigkeit der Dresdner Hofbühne gewidmet, der er so zu sagen mit Leib und Seele angehörte. Solche Künstler, wie Wilhelmine Schröder-Devrient, Ludwig Schnorr, Tichatscheck, Mitterwurzer, Johanna Wagner, Jenny Ney es waren und noch sind, haben für ein großes Kunstinstitut die größte Bedeutung. Ihre Begeisterung theilt sich auch den übrigen Mitwirkenden mit, sie ziehen dieselben dadurch zu sich empor." — Vermögen es unsere sonst vielfach so trefflichen Künstler erst über sich zu gewinnen, solchem Geist, solchen Grundsätzen und Gesinnungen Raum zu geben, dann wird auf Deutschlands Bühnen Vieles unmöglich werden, was jetzt als ein Krebsschaden an denselben nagt, dann steht unserer Oper auch nach dieser Seite hin ein Aufschwung bevor, von welchem zur Zeit nur die wenigsten Bühnenleitungen eine Ahnung haben. — Z.

Correspondenz.

Leipzig.

Die einheitliche Gestaltung eines Tonwerks, in Folge deren jeder Satz, jeder Tact und jede Note wie ein organisches Product aus dem ersten Motivkeim hervorwächst, ist das erste Haupterforderniß der Kunst. Wer dies vermag, wird selbst aus unscheinbaren Gedanken ein Meisterwerk schaffen, wie uns Beethoven so vielfach, namentlich im ersten Satz der Cmoll-Symphonie bewiesen hat. Dagegen werden die schönsten melodischen Gedanken, wenn sie nicht organisch auseinander hervorgehen, stets den Mangel an Einheit vermissen lassen. Und hiervon läßt sich allerdings die neue Fest-Ouverture von E. Lassen, welche das sechste Concert der „Euterpe" am 18. d. M. eröffnete, nicht gänzlich freisprechen. Das Werk enthält schöne Ge-

danken, nur sind dieselben nicht hinreichend geistig verarbeitet und thematisch durchgeführt und werden auch durch einige nicht besonders festlich stimmende Klänge beeinträchtigt. Daß der Ouverture aber gar kein Applaus zu Theil ward, kann wohl nur der nicht besonders gut gelungenen Executirung zugeschrieben werden. Eines besseren Schicksals hatte sich M. Bruch's (in Nr. 45, S. 385 d. J. 1868 besprochene) Esdur-Symphonie zu erfreuen, welche vollkommener reproducirt wurde, obgleich auch in ihr Einiges mißlang und sich sogar einige unberufene Töne in die Generalpause des letzten Satzes verirrten.

Von Gesangvorträgen hörten wir die Arie für Sopran aus Haydn's „Schöpfung": „Und Gott sprach", ein Rondo aus der Oper „Tutti in maschera" von C. Pedrotti, Mendelssohn's Lied „Es weiß und räth es doch Keiner" und ein Frühlingslied von Taubert. In sämmtlichen Piecen bekundete sich die Hofopernsängerin Frau Anna Eggeling aus Braunschweig als routinirte Coloratursängerin und erregte z. B. ihr vollendeter Triller wirklich Bewunderung. Umsomehr mußten wir bedauern, daß ihrer Stimme die frühere Frische und mehreren Tönen ihres hohen Registers der erforderliche Wohlklang fehlt. Die Wahl des trivialen Liedes von Taubert und des noch seichteren italienischen Rondos können wir auch nicht billigen. — Als sehr schätzenswerthe Leistungen müssen wir die Vorträge des Hrn. Kammerm. L. Grützmacher aus Meiningen bezeichnen, welcher ein selbstcomponirtes Concert und ein Air nebst Gavotte von J. S. Bach für Violoncell zu Gehör brachte. Schöner, voller und doch auch wieder zarter Ton, gepaart mit sicherer Virtuosität in allen Passagen, besonders auch in schwierigen Doppelgriffen, welche so klar hervortraten, als ob sie auf der Geige ausgeführt würden, und ein bewunderungswürdiges Flageolet, wie es nur wenigen Violoncellisten zu eigen ist; diese und noch andere Eigenschaften charakterisirten den zugleich empfindungsvollen Vortrag des tüchtigen Künstlers. Die Composition des Hrn. Grützmacher enthält schöne Gesangstellen und giebt dem Virtuosen zugleich Gelegenheit, die ganze Technik des Virtuosenelements zu entfalten. Geistig werthvoll sind die ersten beiden Sätze, weniger der letzte, dessen zu lange Cadenz schon deshalb ganz gut bedeutend gekürzt werden könnte, weil der Vortragende in dem Vorangegangenen schon hinreichende Gelegenheit erhält, mit allen möglichen Virtuosenschwierigkeiten zu glänzen. Das Publicum ehrte die Vorträge des Hrn. Grützmacher und der Frau Eggeling durch Hervorruf und reiche Beifallsbezeigungen. —

Dr. J. Schucht.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Barmen. Am 22. fünftes Abonnementconcert mit Fr. Grützmacher: Violoncellsoli von Grützmacher und Molique, „Beim Sonnenuntergang" für Chor und Orchester von Gade und Bdur-Symphonie von Beethoven. —

Berlin. Am 14. erstes Concert Rubinstein's in der Singakademie. Weber's Asdur-Sonate, Schumann's Kreisleriana, Amoll-Etude von Chopin 2c. enthusiasmirten das zahlreich versammelte Publicum. — Am 15. letzte Soirée Joachim's. Der Vortrag von Beethoven's Op. 18 No. 1, Op. 74 in Esdur und Op. 132 in Amoll zeigte das Quartett in seiner ganzen Meisterschaft. — Die fünfte Symphonie-Soirée der königl. Capelle brachte zum ersten Male Schumann's rheinische Symphonie. — Am 17. Festconcert Bilse's mit Frau v. Boggenhuber, Frl. Grossi und den HH. Wachtel und Bendel. Programm ziemlich bunt. — Am 22. erste Soirée (des zweiten Cyclus) der Symphoniecapelle: Symphonien in Bdur (neu) von Ed. Frank und Cmoll von Beethoven. — Am 28. Aufführung des Stern'schen Gesangvereins: „Samson" von Händel mit Frl. Austin, Frau Joachim und den HH. Otto und Krause. —

Brüssel. Das vierte populaire Concert brachte u. A. das Adagio aus Schumann's Cdur-Symphonie, welches einen tiefen Eindruck hinterließ, — das fünfte (am 22.) Concert von Litolff (Wieniawsky): Pastoralsymphonie, Hamletouverture von Stadtfeldt und Ouverture zu „Dame Kobold" von Reinecke. —

Carlsruhe. Am 8. Aufführung von Cherubini's Requiem zum Andenken an den jüngst daselbst verstorbenen einst sehr beliebten Kammersänger Haizinger. —

Coblenz. Am 21. zweite Soirée für Kammermusik der HH. G. Japha, O. v. Königslöw, Fr. Derckum und J. Rensburg: Quartette in Bdur von Haydn, in Bdur (No. 9) von Mozart und in Esdur (Op. 74) von Beethoven. —

Dresden. Am 3. dritte Quartettakademie der HH. Rebefind, Ackermann, Meinel und Karasowski. — Am 15. erste Kammermusiksoirée (2. Cyclus) von Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher: Beethoven's Quartett in F Op. 135, R. Schumann's Clavierquintett (Fr. Sara Heinze) 2c. — Am 20. Concert von Hölzel. — Am 21. dritter Kammermusikabend der HH. Franke, Porzig, Conradi und Hüllweck: Beethoven's Serenade Op. 8 für Violine, Viola und Violoncell 2c. —

Elberfeld. Im dritten Abonnementconcert trat Frl. Alma Holländer aus Berlin mit gutem Erfolg auf. —

Hamburg. Am 7. viertes philharmonisches Concert mit Frl. Tietjens: Entreact aus Reinecke's „Manfred", Andante aus Schubert's „tragischer Symphonie" 2c. — Am 11. dritte Quartett-Unterhaltung Schmahl's 2c.: Quartett von Gade, Sextett Op. 36 von Brahms und Quintett Op. 29 von Beethoven. — Am 13. Soirée von Frl. Marstand; u. A. Trio Op. 6 von Bargiel. — Am 14. dritte Soirée Schradieck's; u. A. Andante aus Op. 5 von Brahms und Presto appassionato von Schumann. —

Heidelberg. Am 20. Orchesterconcert unter Leitung von Boch mit der Pianistin Luise Langhans aus Paris und der Hofopernf. Ludwig-Medal aus Mannheim: Schumann's Amoll-Concert, Liszt's Fisdur-Rhapsodie, Danse guerrière von Luise Langhans, Beethoven's achte Symphonie 2c. —

Königsberg. Die Akademie studirt gegenwärtig, nachdem sie kürzlich Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" aufgeführt, an Rubinstein's „Thurmbau zu Babel". —

Leipzig. Am 23. veranstaltete Herr Johannes Zschocher zur Einweihung des Musiksaals im neuen Locale des Instituts eine musikalische Abendunterhaltung, in welcher in historischer Aufeinanderfolge Compositionen von Bach, Händel, Scarlatti, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann und Liszt in anerkennenswerther und dem Institute Ehre machender Weise zu Gehör gebracht wurden. —

London. In der Weihnachtswoche, wo die Concertinstitute feierten, vertrieben den Engländern wiederum Händel und Haydn die Zeit, zur Abwechslung auch Wilhelmj mit seinem classischen Repertoir, wie der Othello-Phantasie und ungarischen Liedern von Ernst. Desgleichen scheint Stockhausen zu gleichem Zwecke gegenwärtig hier gelandet zu sein. — Die erste Serie der Crystallpalastconcerte ist glücklich geschlossen. Daß viele „alte liebe Lieder" gesungen wurden, ist selbstverständlich. Das erste Concert der zweiten Serie fand am 15. d. M. statt. —

Magdeburg. Im fünften Harmonieconcerte am 19. d. M. spielte der talentvolle junge Violoncellist Hr. W. Fitzenhagen aus Dresden das Concert No. 3 in Emoll seines Lehrers Fr. Grützmacher sowie Air und Gavotte für Violoncell und Pianoforte von J. S. Bach (Leipzig, C. F. Kahnt). Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden sang eine Arie aus „Oberon" und Ständchen aus „König Manfred" von Reinecke sowie Lieder von Schumann und Taubert, als Zugabe auf allseitiges Verlangen noch Schumann's „Hidalgo". An Orchesterwerken stand zu Anfang des Concerts Amoll-Symphonie von Mendelssohn und am Schluß Beethoven's Fest-Ouverture Op. 124. — Das dritte Abonnementconcert am 15. mit Hrn. Heckmann aus Leipzig und Frau Harditz bot folgendes Programm: Ddur-Symphonie von Mozart, Ouverturen zu „Demetrius" von V. Lachner und „Ruy Blas" von Mendelssohn, Violinconcert in Emoll von Viotti, Elegie von Ernst und Souvenir de Haydn von Léonard, Gesänge von Verdi, Schumann und C. M. v. Weber. — Ueber das

zweite Concert der Gesellschaft „Vereinigung“ am 22. mit Fr. Helene Hüfner-Harken aus Oldenburg und dem königl. Kammervirtuosen Hrn. Frz. Pönitz aus Berlin wurde uns folgendes Programm bekannt, welchem wir jedoch nicht beizupflichten vermögen: Symphonie in Dbur von Haydn, Arie aus „Titus“, Divertissement von P. Alvars und Phantasie von Pönitz für Pedalharfe, Ouverturen über den Dessauer Marsch von Fr. Schneider und zum „Feensee“ von Auber, Lieder von Meinardus, Dorn und Schubert. —

Petersburg. Rubinstein's zwei Concerte verliefen unter den stürmischsten Beifallsbezeugungen. Die Programme enthielten: „Iwan der Grausame“, Suleima's Gesang (Frl. Lawrowsky) mit Chor, Clavierphantasie mit Orchester Op. 84, Lieder aus Op. 76 sowie Romanze und Walzer von Rubinstein, Weber's Asdur-Sonate, Schumann's Kreisleriana, Schubert's Cdur-Phantasie ꝛc. — R. war vorzüglich disponirt. —

Potsdam. Im dritten Abonnementconcert wurde das Vorspiel zu Wagner's „Meistersingern“ zum ersten Male aufgeführt, an sich gewiß sehr löblich, aber neben Haydn's Ddur-Symphonie und einem — Walzer von Arditi? Wir hätten von Hrn. B. etwas mehr Geschick im Programmmachen erwartet. —

Schwerin. Am 4. drittes Abonnementconcert mit Tausig unter selbstverständlich durchschlagendstem Erfolge: Weber's „Aufforderung zum Tanz“ mit Tausig'schen Arabesken, Schumann's Dmoll-Symphonie, Arien von Gluck und Beethoven, gesungen von Frl. Lüdecke ꝛc. —

Wien. Am 16. eröffneten die Philharmoniker die zweite Serie ihrer Concerte. Den Haupttheil des Programmes bildete Rubinstein's Ocean-Symphonie. —

Personalnachrichten.

— Sophie Menter hat eine Concertreise nach Ungarn, Siebenbürgen, Kroatien und Polen angetreten. — Concertm. Singer aus Stuttgart concertirte höchst erfolgreich in Bremen, Leipzig, Cöthen, Breslau, Chemnitz, Magdeburg, Weimar ꝛc.; desgleichen die junge talentvolle Pianistin Jeannette Stern aus Odessa in Czernowitz, Lemberg, Wien, Brünn und Prag, wo ihr ein Lorbeerkranz überreicht wurde. —

— Herr Eberle aus München ist vom 1. April an als dritter Capellmeister bei der königl. Oper in Berlin engagirt worden. —

— Tamberlik hat das Commandeurkreuz des spanischen Ordens Carls III. erhalten. —

— Gestorben ist in Breslau am 13. der verdienstvolle Musikdirector Adalbert Blecha. —

Zur Geschichte der akademischen Concerte in Jena.

II.

Höheren künstlerischen Aufschwung nahmen diese Concerte mit der im Jahre 1839 erfolgten Berufung Dr. Wilhelm Stade's als Musikdirector. Durch diesen gewannen sie einen gewiegten theoretisch und praktisch trefflich gebildeten Musiker, dessen Einfluß, unterstützt durch eine gewinnende, liebenswürdige Persönlichkeit, sich auf die Kunst- und Geschmacksrichtung in Saalathen bald auf das Vortheilhafteste geltend machte. Ein trefflicher Clavier- und Orgelspieler, bedeutender Bach-Kenner und -Spieler, vermittelte er die Bekanntschaft mit dem riesigen Altmeister, der denn auch bald in seiner großartigen Bedeutung erkannt und geliebt wurde. Aber auch neueren, nach Beethoven (dessen Cultus selbstverständlich gründlich betrieben wurde) erstandenen Tondichtern, wiedie uns vorliegenden interessanten Programme hinlänglich documentiren, wurde reges Interesse gewidmet. Mit Schubert, Berlioz, Schumann und Liszt machte man hier bereits zu einer Zeit Bekanntschaft, in welcher an anderen Orten höchstens erst sehr sporadisch an diese Meister gedacht wurde. Und in gleichem Geiste steuerte man auch unter Stade's würdigem Nachfolger, dem seit 1860 fungirenden Dr. E. Naumann rüstig vorwärts, einem nach den höchsten Zielen strebenden trefflichen Musiker, der auch als Schriftsteller (auf dem Gebiete der Akustik) und Componist (auf dem der Kammermusik) recht Verdienstliches geleistet hat. Neben diesen beiden Männern ist nun noch ganz besonders des sehr bedeutenden Einflusses und der regen Theilnahme Liszt's zu gedenken, welcher während seines längeren Aufenthaltes in Weimar nicht allein wiederholt durch sein unvergleichliches Spiel, Dirigiren und erstmaliges Aufführen einer großen Anzahl seiner hervorragendsten Compositionen sein reges Interesse bethätigte sondern auch durch freundliche Zuweisung der namhaftesten Künstler die Vielseitigkeit und künstlerische Bedeutung der Concertprogramme ermöglichte. Selbstverständlich steht daher sein Name mit goldenen Lettern in den Jenaer Concertannalen verzeichnet. Wie überhaupt Weimar schon von jeher der Schwesterstadt in allen geistigen Zielen eine treue Gehülfin gewesen, so hat sich dieses auch namentlich in der neuesten Zeit durch das rege und freundliche Interesse bekundet, welches sowohl Hr. v. Loën als auch Hofkapellm. Lassen und die hervorragendsten Mitglieder der Oper und Hofkapelle dem Jenaer Institut gewidmet haben. Ihnen Allen fühlt sich dasselbe, wie überhaupt ganz Jena zu dem lebhaftesten Danke verpflichtet. —

Von der im Jahre 1838 von dem Senate zur Leitung der Concerte berufenen akademischen Concertcommission, in welcher nach dem Ableben der übrigen Mitglieder später der Geh. Justizrath Dr. Leist fungirte, ist nur noch der seit dieser Zeit thätige, grade für diese Branche außerordentlich befähigte Justizrath Dr. Karl Gille activ, welcher, unterstützt durch die zahlreichen künstlerischen Freunde, die er sich durch seine seltene Frische, Empfänglichkeit, Vielseitigkeit, Energie und Humanität in der langen Reihe von Jahren erworben hat, es bis jetzt unter unausgesetzten Mühen und Opfern ermöglicht hat, im Verein mit Dr. Naumann das Begonnene stets nach Kräften auf der Höhe der Zeit stehend weiterzuführen. Auch muß noch anerkennend betont werden, daß man hierbei bestrebt war, niemals irgendwie fanatisches Parteitreiben aufkommen zu lassen, sondern stets eine Objectivität und Vielseitigkeit zu wahren, wie sie nur wenigen Concertinstituten nachgerühmt werden kann. —

Was das jetzige Jubelconcert betrifft, so vereinigte sich Alles, um das gewünschteste Gelingen des sehr umsichtig vorbereiteten Festes herbeizuführen. Sowohl die von namhaften Kräften beigesteuerten musikalischen und dichterischen Spenden als auch die treffliche Executirung derselben haben allen Anspruch auf die ihnen von dem überaus zahlreichen Kreise der Anwesenden in reichem Maße gezollte Anerkennung. Würdig leitete das Ganze der erste Satz aus einer Symphonie in Adur von Dr. W. Stade ein, eine gediegene und interessante Arbeit, die bereits im Jahre 1847 für die akademischen Concerte geschrieben worden war. Hierauf sprach Dr. Gille den von E. Dohm verfaßten geistreichen und warm empfundenen Festprolog. Außerordentlich wirkungsvoll wurde nach demselben Liszt's ächter Festgesang „An die Künstler“ von allen dabei Betheiligten zu Gehör gebracht, nicht minder auch eine mit ansprechenden Themen und effectvoller Instrumentirung ausgestattete (bei Kühn in Weimar zwei- und vierhändig erschienene) Festouverture Lassen's zu einer früheren Feier unseres durchlauchtigsten Fürstenhauses. Stürmischen Beifall aber errangen die drei eigentlichen Festcompositionen: eine Serenade für Streichquintett, Flöte, Oboe, Horn und Fagott von Naumann, ein feinsinnig ansprechendes, polyphon gehaltenes und dabei doch Geist und Leben sprühendes Stück, welches von den bereits mit Auszeichnung empfangenen HH. Kömpel, Freiberg, Walbrül, Servais, Winkler, Aschmann und Bolland aus Weimar trefflich ausgeführt wurde und die Zuhörer veranlaßte, den bescheidenen Autor stürmisch hervorzurufen. Nicht minder beifällig wurde Dr. A. Stern's Festhymne „Laßt heut' die Töne höher rauschen“, von Lassen für Soli, Chor und Orchester componirt, prächtig ausgeführt und dementsprechend aufgenommen. Lassen hatte es verstanden, in knapper Form ein farbenreiches, melodisch anziehendes und reich instrumentirtes Effectstück zu schreiben und in demselben zugleich das in Jena populär gewordene fesselnde Lied Stade's „Auf den Bergen die Burgen“ sehr wirkungsvoll zu verwenden. Den Schluß bildete Liszt's (Dr. Gille gewidmete) Humoreske über Gaudeamus igitur für Soli, Chor und Orchester, eine höchst geistreiche Paraphrase des genannten Liedes mit einem professorenhaft ehrwürdigen und „hochgelahrten“ Fugato, welche nicht verfehlte, das Auditorium in die animirteste Stimmung zu versetzen. Die Damen Radecke und Eichhorn sowie die HH. Hesselbach, Klughardt, v. Milde und Hartmann leisteten sammt den Chören ihr Bestes, namentlich haben wir Herrn Hesselbach noch nie so gut gehört. — Der für so hervorragende Zwecke eigentlich nicht ganz ausreichende Saal war einfach aber angemessen decorirt und u. A. mit den Namen derjenigen Tonmeister sinnig geschmückt, welche hier vorzugsweise cultivirt wurden. Besonderen Glanz erhielt das Concert durch die Anwesenheit Sr. K. H. des regierenden Großherzogs, welcher in begeisterter Weise sowohl vor als auch nach dem Concerte begrüßt wurde. — Bei der dem Concerte folgenden Festtafel unter dem Vorsitze des Pror. Magn. wurden zahlreiche Glückwünsche von Nah und Fern verlesen, unter denen die von der Königin von Preußen und vom Directorium des A. D. Musikvereins übersandten besonders hervorgehoben zu werden verdienen. —

A. W. Gottschalg.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von **Conrad Glaser** in Schleusingen.

Leipzig, den 4. Februar 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 6.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber den ersten Musikunterricht.

Von
Rudolf Benfey.

„Den musikalischen Unterricht zum allgemeinen Bildungsmittel zu erheben“ — dieses war kurz gefaßt, das Resultat der Besprechungen über die erste These am ersten deutschen Musikertage. Die allgemeine Beistimmung, die sie erweckte, bürgt für ihre Zeitgemäßheit. Ueberall fühlt man, daß Musikunterricht ertheilen nicht bloß eine Fertigkeit ausbilden heißt, sondern eine Geisteskraft erwecken, oder resp. die geweckte pflegen, die von hoher Bedeutung ist. — So weit werden wohl alle Freunde der Sache beistimmen. Aber bei großen Aufgaben muß nicht bloß über das Ziel, sondern auch über die Mittel Klarheit herrschen. Versuchen wir darum einige Consequenzen dieses Gedankens zur Erörterung zu bringen und zwar zunächst vom Standpunkt des Antragstellers, ohne damit späteren Anschauungen der Commission vorzugreifen. Die Erörterung dieser subjectiven Ansichten wird einer objectiveren Untersuchung hoffentlich den Weg bahnen. Also:

1) wodurch wird der Musikunterricht **allgemeines** Bildungsmittel? — Wir denken, wenn er nicht blos von denjenigen getrieben wird, bei denen sich vorherrschend musikalisches Talent zeigt, sondern überhaupt **jedem Kinde** geboten wird, selbst wenn dasselbe nicht die Kriterien zeigt, die man bis jetzt als musikalisches Talent bezeichnete. Es ist dies freilich eine von der gewöhnlichen Anschauung sehr abweichende Ansicht. Wie oft hört man von Eltern sagen, „ach mein Kind hat keine Spur von musikalischem Talent, es hat kein Gehör, keinen Taktsinn, wir können deshalb darauf verzichten!“ Die Ansicht, die wir dagegen vertreten, betont, daß grade, weil diese Talente scheinbar fehlen, es um so mehr die Aufgabe sei, sie wach zu rufen, und zwar aus folgenden Gründen: die Sinnesausbildung muß in vorderster Reihe jedes geistigen Unterrichtes stehen. Erst durch die in richtiger und gesunder Weise gebrauchten Sinne lernt auch der Schüler, der heranwachsende Mensch die anderen Geistesgaben gebrauchen. Diese Wahrheit ist z. B. dem Auge gegenüber schon längst anerkannt. Daß das Zeichnen eines der nothwendigsten Hülfsmittel jeder gesunden Unterrichtsmethode ist, weiß man schon längst, und die besseren Schulen legen deshalb auch auf die Ausbildung des Auges den größten Werth. Anders ist es nun freilich bis jetzt mit der Musik gewesen; man hat sie nur als Nebenbeschäftigung betrachtet, nur als interessante Unterhaltung und Zerstreuung für die Kinder! Das muß entschieden aufhören. Die Musik ist das wesentlichste Bildungsmittel des Ohres. Mit keinem Mittel kann man den Schüler besser an Gleichmäßigkeit, Regelmäßigkeit im Aufnehmen von gehörten Eindrücken gewöhnen als mit musikalischen Hülfsmitteln. Die Nothwendigkeit, stets tactmäßig und rhythmisch zu verfahren, hat man jetzt schon bei den Schreib- und Turnübungen eingesehen, und auch bei anderen Fächern sieht man den Nutzen des tactmäßigen Unterrichtes mehr und mehr ein. Aber zu diesen Lehrgegenständen ist der Rhythmus eben nur künstlich hinzugebracht, an und für sich läßt sich schreiben, ja sogar turnen, ohne daß eben die ganze Zahl der Schüler im gleichmäßigen Takte die betreffenden Bewegungen ausführt, wie das ja auch sonst der Fall war. Dagegen ist ja bei der Musik der Rhythmus und der Takt so natürlich, daß man ohne ihn überhaupt keine musikalische Thätigkeit durchführen kann. Freilich ist der Ursprung des Rhythmus, wie wir später sehen werden, weniger in dem Ohre zu suchen als in der Art und

Weise, wie wir bei jeder Bewegung genöthigt werden, zur Gleichmäßigkeit zu greifen, aber von jeher hat die Musik diese Regelmäßigkeit der Bewegungsregeln gelehrt, und darum ist hierfür die Musik immer als die wichtigste Disciplin anerkannt worden und wird es auch bleiben.

Noch wichtiger tritt aber die bildende Kraft des ersten Musikunterrichtes bei der Aufnahme und Wiedergabe der eigentlichen Intervall-Verhältnisse der Töne ein. Das **richtige** Hören, ob ein Ton hoch oder tief ist, schärft das Ohr zu einer Feinheit, die durch kein anderes Unterrichtsmittel erreicht werden kann, was um so wichtiger ist, da die Schule fortwährend nöthig hat, ein gutes und feines Gehör zu pflegen. Bei dem Unterricht in fremden Sprachen kommt es auf Schärfe des Ohrs an, und bei der Declamation, bei dem Leseunterricht, bei der Aufnahme von fremden Wörtern in sachlichen Gegenständen sowohl geschichtlicher als naturwissenschaftlicher Art ist ein gut entwickelter Gehörsinn von unvergleichlicher Wichtigkeit für die Schule. Daß nach dieser Seite hin ein Fröbel'scher Musikunterricht eine Aufmerksamkeit schafft, die jetzt noch leider sehr zu vermissen ist, bedarf wohl hier keiner Ausführung. Ein solcher Unterricht in den Elementen der Musik, soweit sie dem Kinde zugänglich ist (und schon vom vierten Jahre an findet sich, wie ja die Kindergärten thatsächlich beweisen, lebendiges Interesse für derartig geleitete Uebungen) wird über viele Hemnisse hinwegführen, die in den erwähnten Unterrichtsfeldern jetzt noch fast unüberwindlich scheinen. Darum folgt aus der Forderung, daß der Musikunterricht ein allgemeines Bildungsmittel werden soll, die Consequenz, daß er ein obligatorischer Lehrgegenstand in der Volksschule werde, nicht blos mit der Absicht, etwa gewisse Fertigkeiten, z. B. im Gesang zu erzielen, sondern mit der entschiedenen Absicht, die Empfänglichkeit und Aufmerksamkeit des Ohres nach allen Seiten hin zu steigern und den rhythmischen Sinn in jeder Weise zu stärken.

Freilich (wird man uns noch einwenden) ist es denn möglich, daß jedem Kinde diese Vortheile zugewendet werden können? Giebt es nicht Kinder, denen jeder Sinn für Rhythmus sowohl als für Tonhöhe und Tonbildung fehlt? Man hört dies freilich oft behaupten, aber unserer Meinung nach und nach den Erfahrungen, die u. A. in der Musikschule der Frau Wiseneder zu Braunschweig nun schon seit mehreren Jahren gemacht worden sind, mit Unrecht. Der Sinn für Musik, die Empfänglichkeit des Ohres für Rhythmus und Tonhöhe ist viel allgemeiner verbreitet, als man gewöhnlich annimmt. Ja es läßt sich vermuthen, daß, wo nicht directe organische Fehler entgegengetreten, er ebenso allgemein ist wie die Gabe des Auges, Linien und Farben richtig aufzufassen. Wohl ist er wie jedes Talent in verschiedenem Maße vertheilt, aber ganz geht er fast keinem Kinde ab; daß er in späteren Jahren so häufig vermißt wird, liegt eben daran, daß man ihn nicht zur rechten Zeit, zu der Zeit seiner frühesten Entfaltung genügend förderte. Die Vernachlässigung in früheren Jahren rächt sich oft sehr schwer, da auf geistigem Gebiete Dasjenige, was in den Zeiten vernachlässigt ist, wo es in den ersten Keimen begriffen und also am Leichtesten zu behandeln war, sich nachher nur mit ungeheurer Mühe und manchmal gar nicht wieder herstellen läßt. Der Musiksinn aber als das erste Element, worin sich die Thätigkeit des Ohres entwickelt, hat eine sehr frühe Anfangszeit, was jeder genaue Beobachter des Kinderlebens bestätigen wird. Fast noch früher, als die Kinder Linien auf Tafeln ziehen, fangen sie schon zu singen an, und bekanntlich zeigen sich musikalische Begabungen in weit früherer Jugend als die Talente der plastischen Künste oder gar die der anderen Gebiete des Geisteslebens. Grade dieser Umstand muß die sorgfältigste Wachsamkeit in diesem Gebiete hervorrufen und das Aufbieten aller Kräfte, um den erwachenden Keim gehörig zu pflegen und ihm seine rechte Stellung im gesammten Geistesleben anzuweisen.

Darum bedeutet der oben erwähnte Satz auch 2), daß das Bildungsmittel der Musik in jeder Weise nach **pädagogischen Grundsätzen** durchzuführen sei. Auch über die Bedeutung dieser Anschauung ist es nöthig, Klarheit zu gewinnen. Unter Pädagogischem versteht man hierbei nicht allein, daß ein gewisser dem Seelenleben des Hörenden sich anschließender Stufengang gewählt werde, oder daß der Gegenstand nach seinen wesentlichen Elementen durchgenommen werde, sondern vor Allem, daß er den jedesmaligen Bedürfnissen und dem inneren Verlangen desjenigen entspreche, dem es zugeführt werden soll. — Der erste Grundsatz der modernen Pädagogik, der sich seit Pestalozzi's und Fröbel's Auftreten festgestellt hat, ist folgender: „Nicht der Gegenstand schreibt den Lehrgang vor, sondern die Art und Weise, wie eben der Gegenstand dem Seelenleben des Lernenden sich anschmiegen kann. Darin unterscheidet sich auch der Elementarunterricht von der akademischen Lehrweise, daß bei der letzteren die verschiedenen Stufen des Gegenstandes die Staffeln bilden, an denen der Lernende heranzuklimmen hat, während nach der elementar-pädagogischen Weise das allmählige Hervortreten der verschiedenen Seelenzustände des Lernenden den Fortgang des zu Lehrenden bedingen. Bei der ersten schreiben die Theile des Systems die Methode vor, bei der zweiten ist das allmählige Erwachen verschiedener geistiger Kräfte, die jede der Reihe nach ihre Nahrung verlangen, dasjenige, was den Fortgang leitet. In der Anwendung dieses wichtigen Lehrsatzes für den Musikunterricht beruht das Verdienst der schon oft erwähnten Frau Wiseneder, von dem wir hier noch Einiges zum Belege einführen wollen.

Dieselbe hat in einer kleinen Schrift ihren Lehrgang dargelegt. Jeder, der diese genau prüft, kann bemerken, wie passend der Stoff fortschreitet, denn der Lehrgang entspricht im Großen und Ganzen derjenigen Entwicklung, die unsere Kunst auch in dem Fortgang des Völkerlebens genommen hat. Der Gesang, also das freie Kundgeben des in uns waltenden Tonsinnes bildet den Ausgangspunkt und ist auch der ersten Stufe fast nur auf einfache Intervallenschritte, auf einen engen Kreis von Tönen beschränkt, mit denen nur die allereinfachsten, natürlichsten Gefühle ausgelegt werden. Der Ton trennt sich hier erst vom Schall. Darum werden die ersten Liedchen durch rhythmische Thätigkeiten mit Schall-Instrumenten unterstützt und solche Refrains der Instrumente schließen meist die Gesangsstrophen ab. Das Nachahmen alles dessen, was durch laute Thätigkeit das Gehör wachruft und also den Kindergeist auf das Lebhafteste interessirt, wird noch in den Kreis des Musikalischen hineingezogen; aber dadurch, daß es innerhalb des Liedes abwechselt mit den reinen Tönen, die der Gesang hervorruft, wird der Unterschied vom Schall und wirklichen Ton von den Kindern durchlebt und zum dauernden Gefühlseigenthum erhoben. —

(Schluß folgt.)

Instructives.

M. J. Winkler, Allgemeine Musiklehre. Ein Hand- und Uebungsbuch für Jeden, welcher sich in den musikalischen Gegenständen unterrichten will. Nördlingen, Beck. 1870. 1¼ Thlr.

Gute praktische Lehrbücher irgend eines Zweiges der Kunst oder Wissenschaft sind stets eine willkommene Literaturbereicherung, wenn sie durch klare Darstellung und logisch systematische Anordnung zur Selbstbelehrung oder als Leitfaden beim Unterricht dienen. Auch hat die Musikwissenschaft dergleichen noch nicht so viele aufzuweisen, als andere Wissensgebiete. Zugleich sind in den letzten Decennien manche neue Erscheinungen aufgetreten, neue Instrumente erfunden und alte verbessert worden, über die man genügende Auskunft zu haben wünscht. Und vor Allem ist es durchaus erforderlich, daß alle wahren Künstler, also nicht blos die Musiker sondern auch die Sänger, eine etwas über ihr specielles Fach hinausreichende musikalische Bildung sich aneignen und die nöthigen Kenntnisse der Harmonie- und Formenlehre erwerben. Zu diesem Zweck bedürfen wir guter Handbücher, welche wie das vorstehende in gedrängter Kürze fast das ganze musikalische Wissensgebiet behandeln.

Die W.'sche Musiklehre ist ganz besonders für Seminarlehrer und Seminaristen ein zweckmäßiges Hilfsbuch. Der Verf. giebt in der Einleitung einige akustische Notizen, welche aber etwas ausführlicher sein könnten, geht dann über zur Tonlehre, Rhythmik, Harmonie, Polyphonie und Formenlehre. Dann beschreibt er sämmtliche gebräuchliche Blas-, Streich- und Tasteninstrumente, giebt Andeutungen über gute Instrumentirung mit citirten Beispielen aus bekannten Tonwerken, kurz, es bleibt kein musikalisches Wissensgebiet unberührt. Sehr beachtenswerth ist die Bemerkung über das öftere Verwechseln zweier Triolen (Doppeltriolen) mit Sextolen und umgekehrt. Bei zwei zusammengezogenen Triolen kommt der Hauptaccent auf die erste und ein leichter Accent auf die vierte Note, während in Sextolen der Hauptaccent auf die erste und zwei leichte Accente auf die dritte und fünfte Note fallen, z. B.

Triolen. Sextolen.
a. b.

Eine Verwechselung, die sich nicht nur ausführende Musiker, sondern auch Componisten zu Schulden kommen lassen. In vorstehendem Beispiel wird die richtige Accentuation durch die Begleitung normirt, dies ist aber nicht bei allen Tongestalten der Fall; mithin dürfen die Figuren bei a nicht mit b bezeichnet werden, denn es sind nur zwei zusammengezogene Triolen. — Daß bei einem nahe an 300 Seiten umfassenden Buche auch leicht hin und wieder faux-pas passiren kann, wird wohl nicht befremden. W. giebt nämlich z. B. keine hinreichend klare Definition und keine entsprechenden Beispiele hinsichtlich der Anticipation, wie folgende Zeile beweist:

a. b.

Darüber sagt er: „vorstehend b ist der Sextaccord zum Baßtone c vorausgenommen". Jeder Harmoniekundige weiß aber, daß die Folgen bei a und b Accordfortschreitungen mit Vorhalten im Basse sind; die Terz h des Dreiklangs und Septimenaccordes wird durch das forttönende c vorenthalten. Anticipationen stellen folgende Beispiele dar:

a. b.

Hier werden von der Oberstimme in dem ersten Takte bei a und b Töne vorausgenommen, welche erst zum folgenden Accorde gehören und darin ihre Erklärung finden. Die Anticipation bei b, wo im Septimenaccord auf c das dem Schlußaccord angehörige f vorausgenommen wird, war besonders zu Händel's und Bach's Zeit, wie wir aus deren Werken ersehen, eine oft gebrauchte Schlußwendung. Daraus ergiebt sich auch, daß Anticipationen und Vorhalte durchaus nicht verwechselt werden dürfen.

Abgesehen von diesem Versehen und einigen anderen Ungenauigkeiten können wir das Buch als eine recht zweckentsprechende Hülfe beim Selbststudium und Unterrichtertheilen empfehlen. — . J.

Correspondenz.

Leipzig.

Der akademische Gesangverein „Arion" gab am 21. v. M. im alten Theater unter Mitwirkung von Frl. Lilli Lehmann vom hiesigen Stadttheater, der Pianistin Marie Wieck aus Dresden und des Hornvirtuosen O. Gumbert vom Gewandhausorchester mit dem Euterpeorchester unter Leitung des Hrn. Capellm. Volkland ein sehr umfangreiches Concert, welches in sehr dankenswerther Weise wiederum mehrere interessante Novitäten enthielt, im Allgemeinen jedoch folgende etwas bunte Sammlung werthvollerer und oberflächlicherer Piecen bot: Beethoven's Coriolanouverture, „Römische Leichenfeier" von H. Lingg, für Männerchor und Orchester von Fr. Gernsheim (neu), „Lied der Städte" von H. Lingg, für Männerchor und Messinginstrumente von Max Bruch (zum ersten Male), Brambach's „Nacht am Meere", den „Altdeutschen Schlachtgesang" von J. Rietz und außerdem noch folgende Männerquartette ohne Begleitung: Herbstlied von Duerrner, Schumann's „Minnesänger" (zur Wiederholung verlangt), „Zur Nacht" von Zöllner, „Gondelfahrt" von N. Gade, Eichendorff's „Spielleute" von Richard Müller (neu)

und zwei (ebenfalls neue) Volkslieder von G. Schmidt. Sodann sang Frl. Lehmann die nicht mehr ganz unbekannte Figaro-Arie „O säume nicht!" nebst deren Recitativ in peinigend langsamem Tempo sowie zwei Lieder „Frühling und Böglein" von Lassen und „Mein Wunsch" von A. Lieder, von denen das letzte sich hauptsächlich durch Seichtigkeit auszeichnete, mit bekannter Virtuosität; Frl. Wieck spielte das Adagio und Rondo aus dem zweiten Concert von Chopin, grande gigue von Haesler, Jagdlied aus Schumann's „Waldscenen" sowie valse caprice nach Schubert's soirées de vienne von Liszt und Hr. Gumbert blies eine „Elegie" von Lorenz mit trefflicher Technik und schönem, modulationsreichen Tone. Ein gutes Programm zusammenzustellen ist bekanntlich nicht leicht, ja nahezu unmöglich, wenn verschiedene starke Rücksichten im Wege stehen, aber Verschiedenes hätte sich doch trotzdem vermeiden lassen, namentlich einige oberflächlichere Männerquartette von Dürrner, Zöllner, Schmidt ꝛc. und desgleichen ein paar Solovorträge, welche überhaupt in Bezug der Wahl der Stücke in der Regel die Achillesverse solcher Concerte sind. Einigermaßen künstlerisches Interesse unter denselben erregten nur die Leistungen von Frl. Marie Wieck, wenigstens in Bezug auf die geschmackvolle Auswahl sowie in Betreff der sehr tüchtigen Technik und Ausbildung des Handgelenks. Etwas enttäuscht sahen wir dagegen unsere Erwartungen hinsichtlich des Vortrags. Sichtlich beeinträchtigt wurde allerdings der Anschlag durch den wenig ausgiebigen und schönen Ton des Erard'schen Flügels, aber auch abgesehen hiervon fesselten nur wenige Stellen durch seelenvollere oder weichere Behandlung und am Meisten wurden die Chopin'schen Sätze und Schumann's duftig frisches Jagdlied durch zu derbe, unstete und abgerissene Phrasirung und zu mageren Gebrauch des Pedals beeinträchtigt, was unvermeidliche Trockenheit des Tons und Totaleindrucks im Gefolge hatte. Häsler's zierliche Gigue und Schubert's von Liszt so reizvoll ausgestatteter Walzer wurden ebenfalls, wenige wohlthuende Lichtblicke ausgenommen, zu bloßer Bravourentwicklung verbraucht, kurz, die sonst recht tüchtige Künstlerin muß ernstlich darauf bedacht sein, Poesie, Seele und Grazie in ihr Spiel zu bringen, ohne welche Eigenschaften die bewunderungswürdigste Bravour kalt läßt. —

Die interessantesten Piecen des Abends waren außer Schumann's „Minnesängern", Brambach's „Nacht am Meere" und dem kernigen, wenn auch nicht von Längen freien „altdeutschen Schlachtgesang" von Rietz die Compositionen von Gernsheim und Bruch. Gegen die immer häufigere Benutzung Lingg'scher Dichtungen seitens dieser beiden Autoren können wir einige ernstere Bedenken nicht verhehlen. Lingg fesselt den Tondichter beim ersten Anblick unleugbar durch die Poesie und den Schwung seiner Sprache und Schilderung, er ergeht sich aber im weiteren Verlauf in einzelnen Ausmalungen oder Reflexionen, welche nicht anders als erkältend auf die musikalische Anlage wirken können. Wer sich durch derartige Dichtungen wärmer angezogen fühlt, sollte dieselben nicht sozusagen mit Haut und Haar bemusiken sondern vorerst kritisch prüfen, dem Dichter die für den Musiker erkältenden Stellen angeben und ihn zu entsprechender Umarbeitung veranlassen, oder, wo dies nicht thunlich, sich selbst durch Auslassungen zu helfen suchen, wie dies schon früher Beethoven u. A. unbedenklich gethan haben. — Gernsheim's „Römische Leichenfeier" zeigt das Talent dieses Autors in günstigem Lichte. Die Anlage ist, besonders in der ersten Hälfte, eine ganz großartige zu nennen, die Tonfärbung bei glänzender Instrumentirung kriegerisch und zuweilen ganz drastisch gehalten, auch die Verwendung der Pickelflöte bei dem Auflodern der Flammen nicht übel, wenn auch dieser Theil der Tonmalerei noch abgerundeter und gewandter ausgeführt sein könnte. Die zweite und dritte Strophe erhalten durch wirksame Steigerungen vortrefflichen Aufschwung, die vierte ermattet in Folge von etwas einförmigem Rhythmus und am Schluß erscheint durch das Bestreben nach weich melodischer Euphonie das sonst kräftige Colorit beeinträchtigt. Das Werk verdient aber jedenfalls weitere Beachtung und wird sich sicher lebhaftere Sympathien erwerben. — Bruch's „Lied der Städte", wenn auch vielleicht etwas unverhüllt auf äußere Wirkung angelegt, ist bis auf einen durch den Text verschuldeten schwächeren Mittelsatz ganz kernig und entschieden zusammengerafft. Es ist etwas von dem ehernen Glanz des rauhen Mittelalters in dem Stücke. Kurz hier zeigt sich Br. wieder einmal auf dem rechten Fleck, frei von allem Gemachten. Das ist das Gebiet, auf welchem er weiter schaffen sollte. — Die treffliche und meist sehr gut ausgefeilte Ausführung der zum Theil schwierigen Chorgesänge zeugte von sorgfältigem Studium und gab ein neues sehr günstiges Zeugniß von der Tüchtigkeit des Vereins. — Z.

Dresden.

Zwei große Meister des Claviers besuchten in letzter Zeit Dresden, nämlich Tausig und Rubinstein. Rubinstein's Orchester-Phantasie kann zu seinen besten Compositionen gezählt werden. Mehrsätzig ist die Phantasie über ein Thema gearbeitet; um sie übrigens zu spielen, gehören Rubinstein'sche Hände dazu, denn sie ist voll von Schwierigkeiten. Der Glanzpunct seines Concertes war Weber's Asdur-Sonate. Die kleinen Sachen, wie Phantasie, Mazurka und Amoll-Etude von Chopin, vorzüglich aber Moment musicale und Menuett von Schubert spielte er mit hinreißendem Schmelze und wahrer Poesie. — Die Meisterleistungen Tausig's waren Sonate Op. 53 von Beethoven und Kreisleriana von Schumann. Weber's „Aufforderung zum Tanze" hat durch Tausig's Arabesken an ihrer schlanken Gestalt verloren und ist zu einem wuchtigen Concertstück geworden. Die hiesige Kritik verfuhr beiläufig sehr schonungslos mit ihm. T. ist und bleibt ein großer Meister, und wenn man ihm vorwirft, daß er um der Technik willen alles Andere hintenansetzt, so trifft ihn dieser Vorwurf nur theilweise. Erscheinungen wie T. sind so selten, daß man sich überwiegendes Hervorkehren spezifischer Virtuosität schon einmal gefallen lassen kann, und der Nutzen, welchen sie allein schon auf das technische Studium der Musiktreibenden ausüben, ist keineswegs unbedeutend und wohl zu erwägen. —

Am 22. Januar fand ein Concert der Dreyßig'schen Singakademie statt unter Mitwirkung von Frau Bellingrath-Wagner, den HH. Mitterwurzer und Witt sowie der Hofcapelle unter Direction von Rietz. Ausgeführt wurden: Gade's „Kreuzfahrer", die dritte Leonorenouverture und Mendelssohn's Loreleyfinale. Die Musik zu den „Kreuzfahrern" gehört stellenweise zum Besten, was Gade geschaffen hat. Graziöse und angenehme Melodien, gewählte, schöne Harmonien und zuweilen ganz brillante Orchestration sind hervorstechende Eigenschaften des Werkes. Von fesselndem Reiz sind die Scenen des zweiten Theiles, Frauenchor mit Sopran (Armida) und Tenorsolo (Rinaldo). Die Chöre sind Glanzpuncte des Werkes, weniger gelungen sind mit geringen Ausnahmen die Soli. Die Handlung des Gedichtes ist nach Motiven von Tasso's „befreitem Jerusalem" gebildet, jedoch hängen die drei Theile „Die Wüste", „Armida" und „Gen Jerusalem" so lose zusammen, daß ihnen jede künstlerische Einheit fehlt. Etwas unwahrscheinlich gedacht ist es, daß die Chöre der Kreuzfahrer auch mit Frauenstimmen besetzt sind, sollten hier nicht nur Männerstimmen am Platze sein? dadurch würde die Wirkung der fesselnden Frauenchöre des zweiten Theiles erhöht werden. Der Dirigent des Vereins, Hr. Hoforganist Merkel hat sich durch Vorführung dieses Werkes großes Verdienst erworben, dankend ist es anzuerkennen, daß er die Zuhörenden nicht, wie sonst hier üblich, mit zopfiger Antike abfütterte, und hoffen wir, daß er nun unbeirrt

weiter fortschreiten und uns auch Werke der neudeutschen Schule vorführen wird. Leider konnte er die Lorbeeren nicht selbst erndten, denn noch immer besteht ein besonderes Gesetz, welches der Hofcapelle verbietet, unter fremden Dirigenten zu spielen. Die Chöre wurden gut gesungen; nur in Bezug auf Nuancen hätte ich mehr Feinheit gewünscht, besonders leiseres Piano und mächtigeres Forte. — Jus.

Wien.

Im dritten Concerte der philharmonischen Gesellschaft wurde die erste Serenade von Brahms (Allegro — Scherzo — Adagio — Menuetto — Scherzo — Finale) zu Gehör gebracht. Was den Titel dieses interessanten Werkes betrifft, so hatte Brahms ohne Zweifel die Absicht, den Scharfsinn des Publicums auf eine Probe zu stellen und es demselben zu überlassen, zu entscheiden, ob es sich hier wirklich um eine Serenade handelt. Bei einer Serenade setzt man anziehende Melodien, leicht ansprechende Formen und Klarheit der Harmonie voraus. Großartige Fortestellen, wie deren in dem Brahms'schen Werke vorkommen, gleichen eher einem heroischen Tongemälde als einer Nachtmusik und eignen sich besser, die Gemüther leidenschaftlich zu erregen und zu erschüttern als diejenigen Gefühle auszudrücken, welche man bei Ausführung eines zärtlichen Ständchens hat. Das Publicum trug dem abgesehen vom Titel und manchem Unmotivirten in der Anlage übrigens durchaus werthvollen und interessanten Werke nicht die erwarteten Sympathien entgegen. Außerdem wurden noch drei Sätze (Allegro, Air, Allegro) aus der Bach'schen D-Suite für Streichinstrumente und Mendelssohn's Adur-Symphonie zu Gehör gebracht. Die ganz vorzügliche Ausführung dieser beiden letzten Nummern stellte die gute Stimmung bald wieder her und das etwas lange dauernde Concert reihte sich somit den früheren würdig an.

Zwei von Clara Schumann veranstaltete Concerte (über ein drittes s. d. Anm.) müssen zu den bedeutendsten Productionen der letzten Zeit gezählt werden. Cl. Sch. spielte zwar nur bekannte Werke, aber mit so hoher Vollendung und Präcision, daß sie damit die Zuhörer in hohem Grade entzückte. Es versteht sich von selbst, daß es an Beifallsbezeugungen nicht fehlte und daß die ihr entgegengebrachten Sympathien wahre, durch ihr ächtes Künstlerthum hervorgerufene waren.

Hr. W. Beselirsky veranstaltete nach seinem Auftreten in der philharmonischen Gesellschaft ein Concert, in welchem er außer dem Schumann'schen Abendliede, einem Bach'schen Adagio und dem dritten Satze der Tartini'schen Teufelssonate ein Violinconcert in drei Sätzen und eine Concertpolonaise eigener Composition spielte. Mit Ausnahme einiger Passagen, welche Manches an Reinheit zu wünschen übrig ließen, entledigte sich der Concertgeber seiner künstlerischen Aufgabe zur großen Befriedigung seiner Zuhörer. Seine im Salonstyl geschriebenen Compositionen sind gefällig und nach französischem Muster gearbeitet, seine Melodien, ohne banal zu werden, fallen leicht und angenehm in's Gehör und hinterlassen einen ganz günstigen Eindruck. Ohne an sie den Maßstab bedeutender Werke zu legen, sprechen wir ihnen hiermit die Anerkennung aus, welche Hrn. B. kein Unparteiischer versagen wird. — Herr Ignaz Brüll, welcher im vierten philharmonischen Concerte ein neues Clavierconcert seiner Composition mit sehr gutem Erfolge zu Gehör brachte, spielte in B.'s Concerte die schwierigen symphonischen Etuden von R. Schumann.

Zu den bemerkenswerthesten Ereignissen der letzten Tage ist die Eröffnung der schönen Säle des neuen Musikvereinsgebäudes sowie der Brand und die theilweise Verheerung desselben zu zählen. Ein Gesellschaftsconcert mit imposantem Programm hatte den Zweck, den neuen großen Saal einzuweihen und die Wirkung zu erproben, welche ein gutes Orchester in diesem in seiner Art einzig dastehenden Saal machen würde. Der Erfolg war ein außerordentlicher. Die Bauart dieses geschmackvoll eingerichteten Musiktempels*) läßt jeden Orchestereffect ohne Beeinflussung zur vollkommensten Geltung gelangen. Das Programm des Concertes, welches außer der Beethoven'schen Cmoll-Symphonie und Egmontouverture pax nobis von Schubert, einen Chor aus der „Schöpfung" und ein Bach'sches Violin-Adagio (Hellmesberger) enthielt, eignete sich trefflich zu einer akustischen Probe des neuen Saales, welcher dieselbe auf das Vortheilhafteste bestand. Ueber die Leistungen der bei diesem Concert Betheiligten ist nur Gutes zu berichten und außer einigen Tempofehlgriffen der Beethoven'schen Symphonie verlief Alles zur größten Zufriedenheit der Zuhörer, welche von den architektonischen Schönheiten und der vollendeten Klangwirkung des Saales auf das Angenehmste animirt waren. Die Gesellschaft der Musikfreunde sah sich genöthigt, die Zahl der an ihrem Bau beschäftigten Arbeiterkräfte in den letzten Tagen vor der Eröffnungsfeierlichkeit zu verdoppeln, und zuletzt wurde Tag und Nacht gearbeitet, um die Aufführung des für den 6. Januar angesetzten ersten Gesellschaftsconcertes zu ermöglichen. Schließlich ging Alles auf das Vortheilhafteste aus, da zerstörte ein in der Nacht des 20. Januar ausgebrochener Brand einen Theil dieses mit so unsäglichen Mühen und bedeutenden Kosten vollendeten herrlichen Gebäudes. In diesem Augenblicke gleicht es einer unheimlichen Ruine. Die Flammen und der Rauch, welche durch die Fenster gedrungen sind, haben es seines schönen Schmuckes beraubt und für längere Zeit unbenutzbar gemacht. Das Foyer, Parterre, die Garderobe sind ganz verbrannt, das Entrée und mehrere Treppen verkohlt und der große Saal durch Rauch und Rettungsversuche halb verdorben. Ein Theil der Gaslustres ist geschmolzen, der größte Theil der Zinkcandelaber vom Feuer gänzlich verzehrt und die Fenster meistentheils zerbrochen und verkohlt. Unversehrt ist der kleine Saal geblieben. Man kann sich leicht die theilweise Verwirrung denken, welche dieses Unglück hervorgerufen hat. Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte außer ihrem für die nächsten Tage anberaumten Concerte die Säle bereits für verschiedene Ballabende vermiethet. Herr Oberbaurath Hansen, der Schöpfer dieses Gebäudes, hat zwar Hoffnung gemacht, Alles in möglichster Kürze wieder herzustellen; eine große Störung der musikalischen Saison Wiens wird jedoch nicht ausbleiben. Das Feuer ist in der Garderobe zuerst ausgebrochen und, wie wir hören, wahrscheinlich durch Verschulden des Garderobiers entstanden. —

Hermann Starcke.

*) Es mögen hier einige Details über das für 600,000 Gulden aus Cement und Terracotta aufgebaute Haus folgen. Der große Saal hat 27 Klafter Länge und 10 Klafter Breite, enthält 1006 Sperrsitze und eine ansehnliche Anzahl Stehplätze, außerdem 2 Reihen Seitenlogen, welche in ein Sanctuarium auslaufen, in welchem sich die noch im Bau begriffene Orgel befindet. Die Decoration des Saales ist eine sehr reiche und geschmackvolle, die Beleuchtung desselben wird aus reich vergoldeten Candelabern und acht Sonnenbrennern gespendet. Mit einem Wort ein Prachtstück von einem Concertsaal, der in Europa bis jetzt wohl kaum seinesgleichen hat. — Der kleine Concertsaal steht dem großen an Pracht und Eleganz nicht nach; er hat 18 Klaftern Länge und 4 Klaftern Breite. Zwei Seitengallerien und eine den Künstlern en face gelegene Hauptgallerie sind ebenso sinnreich als vortheilhaft. Nur will es uns scheinen, als ob die Klangwirkung auf den Gallerien des kleinen Saales keine so günstige sei, als im Parterre desselben, eine Behauptung, welche durch längere Beobachtung noch festzustellen ist. Clara Schumann war die erste, welche den kleinen Saal mit einem auf allgemeines Verlangen zugegebenen Abschiedsconcerte einweihte. —

Prag.

Das Florentiner Quartett gab am 6. Januar auf seiner Tour nach Schweden abermals ein Concert, welches trotz der nur kurzen Zeit dem letzten verflossenen Zeit dennoch sehr zahlreich besucht war. Das Programm bot ein Quartett in Fmoll von Haydn mit der großartigen Fuge im letzten Satze, das erste Razumoffsky'sche in Fdur von Beethoven, Variationen von Mozart, auf Verlangen eine Serenade von Haydn und ein Presto aus einer Suite von Hartog. Wenn die Serenade wenigstens als Gesangsolo der ersten Violine noch eine Berechtigung hat, so sind wir doch ganz und gar gegen die vollkommen equilibristische Factur des Presto, welches geistlos, ein matter Abklatsch Mendelssohn'scher Scherzi und eine noch mattere contrapunktische Bearbeitung Bach'scher Durchführungen ist und blos der ersten Violine Gelegenheit giebt, ihre technische Fertigkeit im glänzendsten Lichte zu zeigen, was natürlich den gewünschten Erfolg hatte. Wahrhaft edel aufgefaßt erschien das Beethoven'sche Werk, sogar ein vollständiges Fortissimo war im ersten Satze sehr erfrischend, die Piano's hingegen wurden so übertrieben, daß Becker's Bogen sehr vernehmlich zitterte. Daß der Beifall groß war, ist selbstverständlich. —

Erinnern Sie sich noch meines letzten Berichtes? Was ich damals voraussagte, ist richtig eingetroffen. Der „Pianismus", eine moderne Krankheit, ist ausgebrochen, und fast täglich kündigen sich neue Heroen dieser Art an, meistens dem schwachen Geschlechte angehörend. So ein Concert der 14jährigen Claviervirtuosin und Componistin (wörtlich!) L. K., ein Concert von Frl. O. F., von Frl. J. S. &c. &c., die uns alle von Wien zugeschickt werden. Haben Sie nicht auch noch einige überflüssige in Leipzig? Sie scheinen sich alle in Prag Rendez-vous gegeben zu haben, und wenn die bereits vorgemerkten ein Wenig zusammenrücken wollen (man trägt ja jetzt keine Crinolinen mehr) so dürfte noch für ein Dutzend Platz da sein. An den Straßenecken und in den Concertsälen ist Platz genug. Und damit ist wohl Alles gesagt. — H. Kafka.

Halle.

Am 6. Januar gab im oberen Saale der „vereinigten Berggesellschaft" das hiesige Stadtorchester ein Concert zum Benefiz seines Dirigenten Hrn. John. Diese Concerte unter Leitung des Hrn. John haben sich durch ihre Programme wie durch gewissenhafte Vorbereitung und künstlerische Ausführung von jeher ausgezeichnet und unter den hiesigen Aufführungen stets einen Ehrenplatz eingenommen. Auch das in Rede stehende Concert war ein gelungenes. Von besonderem Interesse war die treffliche Vorführung der unvollendeten Schubert'schen Hmoll-Symphonie. Das Werk, hier bisher noch niemals öffentlich gespielt, wurde von dem zahlreichen Publicum mit enthusiastischer Theilnahme aufgenommen. — Als Solisten waren für dieses Concert gewonnen der ausgezeichnete Violoncellvirtuose Thalgrün aus Paris und die ganz talentvolle junge Sängerin Frl. Klauwell aus Leipzig. Die Leistungen Beider fanden reichen Beifall. —

Das von Hrn. John geleitete dritte Concert der „vereinigten Berggesellschaft" am 14. Januar wurde mit der Eroica eröffnet. Was vorher hatte geschehen können, um das Werk in würdigster Weise zur Ausführung zu bringen, war geschehen. Mit Verständniß einstudirt und geleitet, fein nuancirt und in den Tempo's, vorzüglich im ersten Satze, nicht übereilt sondern angemessen modificirt, entrollte sich das mit Feuer und Schwung vorgeführte großartige Tonbild und war auf die zahlreiche Zuhörerschaft von begeisternder Wirkung. — In Hrn. Felix Meyer aus Leipzig machte das Publicum Bekanntschaft mit einem sehr achtenswerthen jungen Künstler. Derselbe beherrscht sein Instrument mit großer Sicherheit; sein Ton ist edel und gesangvoll, die technische Fertigkeit sehr respectabel, die Bogenführung elegant und sein Vortrag zeugt von musikalischem Verständniß und Gefühl. Hr. M. brachte zum Vortrag Spohr's „Gesangscene" und Variationen über ein Mozart'sches Thema von F. David. Bei der Wiedergabe des ersteren Werkes wäre stellenweise ein angemessenerer, mehr motivirter und vermittelter Tempowechsel am Platze gewesen. Der junge, talentvolle Künstler wurde sehr wohlwollend aufgenommen und erntete für seine Leistungen lebhaften Applaus. — Die Gesangvorträge hatte Frl. Clemense v. Zangré aus Berlin übernommen. Dieselbe trug vor die bekannte Säume-Arie aus „Figaro" und eine Arie aus „Lucia", vermochte jedoch weder durch ihre Cantilene noch durch ihre Coloratur einen besonders günstigen Erfolg zu erringen. — Jul. Handrock.

Stralsund.

Nachdem uns die Gesellschaft des Dir. Schönerstädt nach einer stark geschwärzten oder vielmehr geweißten fünfmaligen Vorstellung der „Afrikanerin" verlassen und nach Rostock übergesiedelt, haben die Concertisten freies Feld, das auch für hiesige Verhältnisse fleißig genug bebaut wird. Den Reigen eröffnete wie immer Herr Md. Bratfisch mit einem im Theater veranstalteten Concert, das sich bei ausverkauftem Hause des allgemeinsten Beifalles zu erfreuen hatte. Außer der, wie es scheint, jetzt bei Eröffnung des Suezcanals wieder zeitgemäß gewordenen „Wüste" von David brachte das Concert Solovorträge von A. Bratfisch (Lied von Schubert, Abschied von Schumann &c.) sowie Andante und Variationen für zwei Claviere von Schumann, vom Concertgeber und Hrn. Gustav Müller (früherem Schüler des Leipziger Conservatoriums) recht beifällig ausgeführt. Frl. Gustave Still, Schülerin von Bratfisch und seit Kurzem der Stern'schen Musikschule in Berlin, debutirte mit sehr glücklichem Erfolg in der Arie der Alice aus „Robert" sowie Liedern von Mendelssohn und Marschner. Von fremden Künstlern hörten wir in dieser Saison die HH. Fabian Rehfeld und Jules de Swert aus Berlin. Ersterer, den Stralsundern ein lieber Bekannter, wurde lebhaft empfangen, de Swert aber wußte sich durch sein eminentes Violoncellspiel schnell die Sympathien der Zuhörer zu erobern. Frau Pelli-Sicora, augenblicklich am Hoftheater zu Neustrelitz gastirend, zeigte in der Oberonarie „Ocean du Ungeheuer" eine mächtige Stimme bei größter Coloraturfertigkeit.

Die Orchesterconcerte der Militaircapelle erfreuen sich großer Theilnahme und giebt sich dieselbe ebenfalls Mühe, der Zeit Rechnung zu tragen. Mit Vergnügen haben wir zu constatiren, daß der Dirigent dem von Bratfisch bereits in den fünfziger Jahren gegebenen Beispiel, Liszt's symphonischen Dichtungen Eingang zu verschaffen, folgt und die „Préludes" in sein Programm aufgenommen hat. — In den nächsten Tagen sehen wir dem Concerte eines jungen Stralsunder Componisten, Hrn. H. Riemenschneider sowie einer Aufführung des Gymnasialchores unter Leitung seines Lehrers Hrn. R. Dornheiter entgegen. Außerdem steht noch ein Concert des Ihnen vielleicht von Leipzig her bekannten, hier ansässigen Pianisten A. Hensel in Sicht, worüber später Näheres. Aus Allem geht folglich hervor, daß auch an diesem Endpunkte Deutschlands den Kunstfreunden ziemlich zahlreiche Gelegenheit geboten wird, Werthvolleres zu hören. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Breslau. Am 24. v. M. Kirchenconcert des Kirchenchors zu St. Bernhardin mit den Sängerinnen Scherbel sowie den HH. Torrige und Oberorganist Mächtig: Theile des 51. Psalms von Lasso, geistliche Lieder von Berthold, Psalm 95 von Mendelssohn und Orgelsoli von Bach, Brosig und Hesse. — Am 25. erstes Abonnementconcert des Orchestervereins mit Singer: Liszt's „Tasso", Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, Ouverture zu „Fierabras" von Schubert, ungarische Rhapsodie von Singer ꝛc. —

Bützow. Am 14. v. M. Concert des Gesangvereins: Loreleyfinale und „Walpurgisnacht" von Mendelssohn, Gesänge von Lassen, Bruch, Grädener, Hartmann, Schubert und Spohr. —

Coblenz. Am 25. v. M. zweites Abonnementconcert unter Leitung des Hrn. Maszkowski mit Hrn. Hofopernf. Becker aus Wiesbaden: „Schön Ellen" von Bruch, Allegro moderato aus der Hmoll-Symphonie von Schubert ꝛc. —

Düsseldorf. Am 20. v. M. viertes Abonnementconcert des Musikvereins: „Ruth", Idyll für Soli, Chor und Orchester von Goldschmidt unter Leitung des Componisten mit recht gutem Erfolg. — Am 26. Concert des Hofpianisten Ratzenberger mit der städtischen Capelle unter Mitwirkung des Md. Tausch, des Frl. Pohl (Harfe) und des Concertsängers Eigenbertz: Ouverture zu „Was ihr wollt" von Tausch, Beethoven's Esdur-Concert, „Orpheus" von Liszt, erstes Concert von Liszt ꝛc. Hr. R. hat sich durch Aufstellung eines solchen Programmes einen wahren Triumph bereitet. Für den Vortrag des Liszt'schen Clavierconcertes wurde er mit enthusiastischem Beifall belohnt, wie auch der Vorführung des „Orpheus" von Liszt und der Ouverture von Tausch die wärmste Anerkennung gezollt wurde. —

Frankfurt a. M. Am 20. v. M. Concert von Jul. Sachs mit Frl. Stehle aus München, den HH. Tenorist Ucko, Violoncellist Fr. Grützmacher aus Dresden, Violinist Walter aus München und der Mannsfeldt'schen Capelle. Das reiche Programm enthielt: Tripelconcert und Chorphantasie von Beethoven, Ouverture zu „Waldmeisters Brautfahrt" von Goltermann, Violoncellconcert von Molique, Violinsonate von Rust, Agnus Dei aus Rossini's Messe, Zigeuner-Ballade mit Orchester von Jul. Sachs und Gesänge von Rubinstein, Schumann, Zenger, Lachner ꝛc. —

Halberstadt. Md. Braune hat hier eine sehr anerkennenswerthe Thätigkeit entfaltet. Unter seiner Leitung haben bis jetzt vier Abonnementsconcerte stattgefunden, deren Programme, wenn auch öfters etwas ungleich, doch vieles für dortige Verhältnisse ganz Werthvolle brachten; wir nennen daraus: Symphonien in A- und Bdur von Beethoven und in Cmoll von Gade, Beethoven's Septett, von Braune für Orchester arrangirt, Ouverturen zu „Fidelio", „Vampyr", „Hebriden" und „Zauberflöte", Entreacte zu Reinecke's „Manfred" und Schubert's „Rosamunde", Lieder von Rubinstein ꝛc. Als Solisten fungirten die Pianistin Breidenstein aus Erfurt und die Sängerinnen Otter-Anstensen, Schuchardt, Wehrenpfennig, Eggeling und Goede aus Berlin. —

Hamburg. Am 13. v. M. Concert der Pianistin Marstrand: Trio Op. 6 von Bargiel ꝛc. — Am 14. sehr beifällig aufgenommene letzte Soirée des Frl. Böckers und Hrn. Schradieck: Andante Op. 5 von Brahms, Allegro appassionata von Schumann ꝛc. — Für den 19. war der neueinstudirte „Lohengrin" mit Niemann angesetzt. — Erwartet wurden zu Anfang dieses Monats Rubinstein und die Florentiner.

Jena. Am 26. v. M. akademisches Concert mit der Hofopernf. Frl. Eichhorn und dem Kammervirtuosen Winkler aus Weimar: Ouverture zum „Haideschacht" von Holstein, Sonate für Flöte mit Clavier von Händel, Gesänge von Gounod und Truhn, Adagio und Allegro für Flöte mit Orchester von Böhm und Schumann's Dmoll-Symphonie. —

Leipzig. Am 27. v. M. vierzehntes Gewandhausconcert. Das Programm enthielt nur Mozartcompositionen, so die Jupiter-Symphonie und Zauberflötenouverture, die beiden Concertmeister David und Röntjen trugen das Concert für Viola und Violine und Frl. Lehmann vom Stadttheater einige Arien vor. — Am 1. d. M. siebentes Euterpeconcert mit de Ahna aus Berlin. Für Vorführung von Werken wie Liszt's „Tasso", Lear- und Meistersinger-Ouverturen, Bruch's „Flucht der heiligen Familie" und Gade's „Beim Sonnenuntergange" für Chor und Orchester verdient das Institut die dankbarste Anerkennung. De Ahna spielte vorzüglich und erhielt reichen Beifall — Am 3. fünfzehntes Gewandhausconcert: Hummel's Hmoll-Concert (Sigism. Blumner) und Ouverture sowie Arie aus „Jessonda", Duett mit Chor aus „Euryanthe" (Frau Peschka und Hr. Ehrke) sowie Mendelssohn's Musik zu „Antigone". —

London. Am 10. haben die Monday popular concerts ihren zweiten Cyclus begonnen. Die Solisten waren Mad. Goddard und die HH. Strauß und Santley. — Das zweite Concert am 17. brachte mit denselben Solisten u. A. Violoncellsonate von Bennett, Claviersonate von Wölfl ꝛc. — Am 15. erstes Crystallpalastconcert: Mendelssohn's schottische Symphonie, Ouverturen zu „Coriolan" und „Euryanthe" und Orgelsoli von Bach und Mendelssohn; im zweiten Concerte soll eine neue Ouverture von Sullivan und Schubert's tragische Symphonie zu Gehör kommen. Für den 29. war Benett's Gmoll-Symphonie und für den 5. d. M. Mendelssohn's „Lobgesang" bestimmt. — Am 19. wird Joachim und am 5. März Clara Schumann auftreten. —

Magdeburg. Am 26. v. M. sechstes Logenconcert mit Frl. Marie Falkner aus Berlin und Hrn. Heckmann aus Leipzig: Festouverture von Mühling, Bach's große Violin-Ciaconna ꝛc. —

Petersburg. Am 8. v. M. letzter Kammermusikabend Wieniawsky's: Beethoven's Esdur-Quartett Op. 127 ꝛc. — An demselben Tage dirigirte Hiller das wenig besuchte fünfte Symphonieconcert der russischen Musikgesellschaft. Aufgeführt wurden: Ouverturen von Hiller und Mendelssohn, die Eroica, Bruch's Violinconcert (Auer) ꝛc. —

Preßburg. Am 14. und 16. v. M. Concerte Joseffy's, der mit Clavierstücken von Liszt, Chopin, Schumann, Schubert u. A. großen Erfolg hatte. —

Reichenbach i. V. Erfolgreiches Concert der Sängerinnen Carola Steffan und Keubler sowie des Pianisten Quaasdorf aus Leipzig: Sonate von Beethoven, Arie aus Nicolai's „Lustige Weiber", Lied von Volkmann ꝛc. —

Wien. Am 23. v. M. in der k. k. Hofkapelle: Messe von Haydn, Graduale und Offertorium von Umlauff. — Hellmesberger bot an seinem letzten Quartettabende ein Quartett von Herbeck, Clavierconcert von Bach (Dachs) und Schubert's Cdur-Quintett. — Am 27. zweites Abonnementconcert der Singakademie: Händel's Jubilate und Compositionen von Mozart; ferner an demselben Tage Concert der Pianistin Pfuhl mit Fr. Wogritsch-Grebner und Herrn Schmidtler. —

Zittau. Der Gesangverein „Orpheus" brachte am 27. im Stadttheater zu seiner Stiftungsfeier Gluck's „Orpheus" zu Gehör. Die Soli waren vertreten durch die Damen Frl. Minna Rauitz, aus Dresden, Frau Louise Fischer und Frau Clara Thiemer. —

Personalnachrichten.

— Fr. Lucca wird als Gast in Weimar erwartet, Fr. Kainz-Prause gastirt in München. — Fr. Grützmacher befindet sich auf einer Kunstreise durch Süddeutschland (Frankfurt a. M., Nürnberg, Mainz, Darmstadt, Mannheim, Heidelberg) und der Schweiz. — Tausig beabsichtigt eine Concertreise nach Rußland. — Die k. s. Kammervirtuosin Mary Krebs concertirt gegenwärtig in Frankfurt a. M., Gießen und Cassel, später in Brüssel sowie in den fünf ersten holländischen Städten und hierauf in Prag und Dresden. —

— Concertm. Otto Lüstner in Breslau ist vom Herzog von Altenburg zum Kammervirtuosen ernannt worden. —

— Gestorben ist in Elberfeld der tüchtige Violoncellist Wobrich und in Amsterdam der Componist A. Berleyn. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Im Laufe der letzten beiden Wochen sind in Leipzig Reinecke's „Manfred" und Holstein's „Haideschacht" neu einstudirt in Scene gegangen und unter lebhafter Aufnahme bereits mehrmals wiederholt worden. —

— In Carlsruhe wurde die Operette „Der letzte Zauberer" von Iwan Turgenjew (übersetzt von Rich. Pohl), Musik Pauline Viardot-Garcia am 28. v. M. zum ersten Male aufgeführt. —

Bekanntmachung.

Das Organistenamt an der Kirche zu S. S. Petri et Pauli hierselbst soll bis 1. Juli c. anderweitig besetzt werden. Bewerber, welche ihre vollständige theoretische Ausbildung, sowie hervorragende praktische Tüchtigkeit in der Musikwissenschaft und Orgelbau-Technik nachweisen können, werden ersucht, ihre Zeugnisse bis 1. März c. an uns einzureichen.

Der Gehalt incl. Wohnung beträgt 550 Thaler.

Görlitz, den 26. Januar 1870. **Der evangelische Gemeinde-Kirchenrath**
gez. **Richtsteig.**

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 11. Februar 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 7.
Sechsundsechzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber den ersten Musikunterricht.

Von

Rudolf Benfey.

(Schluß.)

Wir haben in der v. Nr. den Lehrgang des Wiseneder'schen Systems mitzutheilen begonnen und erwähnt, daß seine erste Aufgabe darin besteht, bei den Kindern das Unterscheidungs-Vermögen zwischen Schall und wirklichem Ton zu wecken. Ihrer Lust am bloßen Geräusch wird nicht direct entgegengetreten, sondern das Geräusch wird hineingezogen in den Gesammtkreis der tonlichen Bewegungen, wird dadurch an entscheidende Punkte des Rhythmus verlegt und also beschränkt, jedoch auch zu gleicher Zeit durch das begleitende Gedicht erklärt und ausgelegt und darum in seinem Verhältniß zu den Lebenserscheinungen erkannt. In diesem Sinne wirken schon die kleinen Handwerkslieder, z. B. das Böttcherlied, wo der Rhythmus des Refrains auf Fässern abgeklopft wird, oder die Beschreibungen der Morgenthätigkeiten, wo das Schlagen der Amboſſe, das Hämmern und andere Thätigkeiten mit den von fernher tönenden Posthorn- und Peitschenklängen wechselt. Auf einer höheren Stufe stehen schon die Naturlieder, wo eine genauere Nachahmung eines Naturtones, z. B. durch die bekannten Hülfsmittel des Kuckuks, Hahns und der Wachtel stattfindet. Doch dienen selbst diese Lieder noch immer nur dazu, den Unterschied zwischen Schall und Ton, wenn auch in höherer Weise, empfinden zu lassen. Erst auf späteren Stufen interessirt der Ton selbstständig. Es versteht sich von selbst, daß es hier nur auf die Entwicklung des Gefühls ankommt, daß der Lehrer nicht etwa so ungeschickt sein darf, diese Eindrücke, die sich durch wiederholte Uebungen erzeugen müssen, durch theoretische Beleuchtungen zu verseichten. Der Eindruck muß erlebt, dem Kinde aber nicht beschrieben werden, es soll ein innerer Reinigungsprozeß vorgehen, der die Vorliebe des Kindes für maßloses Geräusch dadurch veredelt, daß er das Geräusch nur in maßvoller Weise eintreten läßt. Es ist dies die wesentliche Stufe, die ein Kind von vier bis sechs Jahren durchleben muß. In dieser Zeit macht sich zwar der Tonsinn geltend, die meisten Kinder singen gern und oft, aber die Lust zum wilden, hastigen Treiben tritt oft störend dazwischen. Diese muß ausgelebt werden, ehe es dem Ganzen eingereiht werden kann. Durch die Uebung mit den Schallinstrumenten, die der Lust am Geräusch Nahrung geben, wird diese Empfindung nun aus dem Gebiete des Sinnlichen auf das Hülfsmittel hingelenkt. Auch hier zeigt sich im Kinderleben ein Zug, der uns auf die rechte Fährte weisen muß. Es ist dieses die Freude der Kinder am Trommeln, Schellen u. s. w. Diese muß ebenfalls ausgebeutet werden, um auch hier die Mäßigung eintreten zu lassen. Darum gehen im musikalischen Kindergarten sofort nach den ersten Liedchen sehr bald die Uebungen mit diesen Hülfsmitteln an, und wer einmal die Freude gesehen hat, die die Kinder empfinden, wenn sie ihre kleinen Schallinstrumente nach der Regel gebrauchen lernen, der wird damit übereinstimmen, daß Frau Wiseneder hier den entscheidenden Bildungsmoment im Kinderleben erkannt und verwerthet hat. Auch hier ist der Uebergang vom bloßen Geräusch zum Tactmäßigen, Rhythmischen rasch gefunden, nur daß jetzt der Claviervortrag der Lehrerin das ersetzen muß, was sonst die Stimmchen selbst hinzubrachten. So erscheinen schon auf der ersten Stufe des Unterrichts jene beiden Seiten des musikalischen Lebens, auf deren Ergänzung und Austausch sich stets alle Musikbildung gestützt hat. Der beim Liede wachgerufene Sinn für Rhythmus wird sofort bei den Schallinstrumenten verwerthet, und, indem nun neben den Schallinstrumenten ein wirklich klangvolles Clavierstück die

Grundlage bildet, gewöhnt auch hier das Ohr sich, den Rhythmus als inniges Glied bei einer Reihe auf- und absteigender Töne mitzufühlen. Wir kommen hierbei sogleich auf ein charakteristisches Element der ganzen Wiseneder'schen Methode. Da ist der Umstand, daß von vornherein sowohl Melodie als Rhythmus stets durch das begleitende Clavierstück an harmonischen Accord-Verbindungen gebunden bleibt. Es ist dieses bekanntlich ein Punkt, der in der Kindergarten-Literatur zu einer großen Streitfrage wurde. Die Fröbel'schen Kindergärten pflegen den Gesang nur naturalistisch. Die Kindergärtnerin singt vor, die Kinder nach. Von Begleitung des Gesanges war seit 1842 keine Rede (bekanntlich hatte Fröbel seine ersten Mutter- und Koselieder mit Begleitung einführen wollen und erst später den Gedanken aufgegeben). Der Grund, warum das Clavier nicht eingeführt wird, liegt gewiß mehr in den äußeren Umständen, vor Allem in der Schwierigkeit, neben der die Kinder leitenden Lehrerin eine zweite zur Stelle zu haben, die die Clavierbegleitung übernehmen kann. Dennoch suchten einige Lehrer und Lehrerinnen einen Grund auf, diese Forderung der Frau Wiseneder auch vom pädagogischen Gsichtspunkte zu beseitigen, man meinte z. B., die Geige sei geeigneter, weil sie den Ton inniger wiedergebe. Aber gleich bei dieser Gelegenheit zeigten sich die Richtigkeit und die Sachgemäßheit der Wiseneder'schen Anschauung am Schärfsten. Der Umstand, daß allein das Clavier eine vollständige Harmonie- und Accordfolge herstellen kann, ist zu wichtig, als daß man von ihm absehen könnte. Nur dadurch, daß das Kind fortwährend fühlt, sein Ton müsse im Einklang bleiben mit einer Fülle von Tönen, die mit erklingen, kommt die Sicherheit für eine richtige Intonation und für die Logik der Tonfolge ins Ohr hinein. Wer einmal den Unterschied, wie rein und ausdrucksvoll die kleinen Kinder in Braunschweig singen und wie unklar, verworren oft in den bestgeleiteten Kindergärten, wo ein Clavier fehlt, beobachtet hat, wird die Wichtigkeit dieses Hülfsmittels hoch zu schätzen wissen. Und mit Recht agiren jetzt die wahren Freunde der Kindergartensache für allgemeine Beschaffung dieses Hülfsmittels in den Kindergärten und für Beschaffung der Mittel, um wenigstens bei den Gesangübungen eine zweite Gehülfin, die am Claviere begleitet, zu beschaffen.

So treten nun schon auf der ersten Stufe die drei wichtigen Elemente: melodische Intervallenfolge, Rhythmus und harmonische Grundlage dem Kinde ins Bewußtsein, es fühlt stets, daß sie zusammen gehören, daß das Eine daß Andere bedingt. Aber — und hierin zeigt sich ein neuer Vorzug der Methode der Frau Wiseneder — bei dieser unmittelbaren Einheit bleibt man nicht stehen, jedes einzelne jener Elemente muß zuerst selbstständig geübt werden, ehe sie wieder zusammengefaßt werden, denn es beruht ja jedes Einzelne auf einer selbstständigen Function des Geisteslebens. So ist vor Allem der Rhythmus etwas, was uns in erster Linie nicht durch das Ohr vermittelt wird, sondern aus den Bewegungen unseres Körpers entsteht. Der Rhythmus ist in seiner einfachen Form in den regelmäßigen gleichen Tonarten eben weiter nichts als die Gleichmäßigkeit, deren wir bei jeder Bewegung bedürfen. Der Marschirschritt ist der Ausgangspunkt für alle selbstständigen rhythmischen Uebungen, der Rhythmus liegt uns in den Gliedern und erst, wenn unsre Gliederthätigkeit frei wird, wird auch in uns die Macht, die alle Bewegungen regelt, lebendig. Wer gehemmt ist, eine Arbeit zu thun, sei's durch Schwäche, sei's durch Ungeschicklichkeit, wird ungleichmäßig ansetzen; wer derselben mächtig ist, wird stets gleichmäßig arbeiten. Auf dieser tiefen Erfahrung beruht die Art und Weise, wie Frau Wiseneder den rhythmischen Sinn nach und nach erweitern lehrt, indem sie den einfachen Trieb der Kinder, sich zu bewegen, zu marschiren, benutzt und ferner ihren Spieltrieb heranzieht. Da sie mit dem bei Knaben beliebten Soldatenspiel beginnt, durch alle Stufen regelmäßiger Bewegung hindurch schreitet und hierzu überall musikalische Anklänge von Märschen und anderen entsprechenden Tanzstücken eintreten läßt, macht sie den Körper nicht allein gewandter und geschmeidiger und ruft nicht allein in ihm den Tactsinn hervor, sondern vermittelt auch dadurch denselben dem Ohre, welches jetzt stets berichtigend und überwachend die Körperbewegungen begleitet, denselben das Gleichmäßige, Rhythmische ablauscht und Letzteres dadurch als eigenen selbstständigen Besitz erwirbt. Es läßt sich freilich nicht leugnen, und Frau Wiseneder hat es stets selbst betont, daß gerade nach dieser Seite hin die Vorarbeiten von Fröbel ihr die Aufgabe unendlich erleichterten. Die Marschirübungen und die Regelung aller Bewegungen sind bei Fröbel schon so durchgebildet, daß es für Frau Wiseneder nur galt, das früher schon gegebene Material in den Kreis ihrer Aufgabe einzufügen und nur von etwaigen Fehlern gegen musikalische Grundsätze zu reinigen. Dennoch ist auch nach dieser Seite hin Vieles von ihr geleistet, was das einmal dort begonnene Werk weiter fortsetzte. Vor Allem sind die Uebergänge zu den ungeraden Tactarten bei ihr weit natürlicher und gesunder gefunden, als das bei Fröbel ursprünglich der Fall war. Es ist ein großes zusammenhängendes Gebäude von Uebungen, welches nun folgt. Es verselbstständigen sich hier die rhythmischen Uebungen, indem sie Bewegungsspiele werden, sie schreiten ferner fort zu den künstlicheren Turnspielen, isoliren sich aber wieder als Fingerspiele, wobei sie den Gebrauch dieses für alle Beschäftigungen und später für instrumentale Leistungen so wichtigen Hülfsmittel vervollkommnen. Wenn endlich mit den Uebungen an der stummen Claviatur die frei gewordenen Fingerchen zum erstenmale die Tonleiter andeuten, so wird ihnen eine theoretische und praktische Perspective auf die folgende Abtheilung gegeben, die von hoher Wichtigkeit ist.

Aehnlich aber wie beim Rhythmus wird nun auch im Gesange die Tonfolge selbstständig behandelt. Freilich sind die Uebungen hierzu auf dieser Stufe fast nur gelegentlich; ein von einem Kinde falsch gesungener Ton führt zur Correctur, zur Besprechung des Intervalls, zum Vormachen des Schrittes auf dem Clavier und zur Vergleichung mit dem Gesungenen. Man könnte dieses die Vorstufe von Treffübungen nennen, wenn nicht all diese Uebungen so sehr elementarer Natur wären, daß man durch diese Analogie vielleicht mehr irre führte, als förderte. In der That lernen die Kinder jetzt schon die schwierigeren Intervallenschritte in ihren Liederchen allein üben, ohne dabei das ganze Lied durchzusingen. Sie hören hier und da den Namen einer Note oder eines Schrittes, aber all das nur gelegentlich, ohne daß der Anspruch an sie erhoben wird, von dem Gehörten wieder Rechenschaft zu geben. Nur der Horizont ihres musikalischen Wissens erweitert sich, aber auch das nur allmählig und zufällig. Erst am Schlusse dieser Stufe wird ja, wie wir oben anführten, ein zusammenfassendes Element, die Tonleiter, an der stummen Claviatur eingeführt. — Betrachten wir also den Gesammtkreis dieses Standpunktes, so zeigt sich, daß das Tonleben fast noch ganz im

seiner elementarsten Weise auf das Kindergemüth einwirken soll. Bei dem Liede scheint der Text die Hauptsache zu sein, er wird erklärt, erörtert und zum vollständigen Bewußtsein der Kinder gebracht, sie singen ihn nach ihrer Meinung nicht etwa der Töne wegen, sondern der Worte und der Spiele wegen, die ihnen übermittelt werdeu, der ganze Gefühlskreis ist noch auf das Sachliche und höchstens auf das den Gedanken begleitende Wort gerichtet, das Tonliche scheint nur Zierde und Schmuck zu sein, die begleitenden Bewegungsspiele wie die instrumentalen Uebungen scheinen nur der Unterhaltung wegen da zu sein, und doch ist auch hier im Spielleben nach echt Fröbel'scher Weise die Grundlage aller späteren Entwickelung gegeben. Unterhaltung ist es nur für die Kinder, die lenkende Lehrerin aber schwebt darüber, sie weiß, welche Ziele jedes Spiel, jede Arbeit fördern kann und sucht sie zwar herbeizuführen, aber nicht zu erzwingen, sie lenkt leitend, aber wartet ab, bis die Resultate von selbst kommen, sie ist befriedigt, wenn Tonsinn hervorbricht und weiter geführt wird, sie hat es aber nicht in der Hand, das Wieviel oder das Wiewenig bei jedem Einzelnen festzustellen. Sie jäet nur und vertraut die Saat der Zukunft an, aber sie kann sicher sein, daß bei richtig gestreuter Saat auch die Zeit kommen wird, wo aus derselben Erndte entspringt.

Entspricht der Standpunct des Kindes auf dieser ersten Stufe dem reinen naturalistischen Ausleben des Musiksinnes, so treten auf den folgenden Stufen sehr rasch neue Elemente hervor. Hier ist es, wo die von Frau Wiseneder eingeführten Anschauungs- und Arbeitsmittel vor Allem ihre Brauchbarkeit erweisen. Das Kind hat bis jetzt nur gesungen und das Gesungene im Gedächtniß festgehalten, jetzt kommt Höheres. Ehe es zu einer erhöhten Stufe der Gesangsthätigkeit übergeht, d. h. aus den einfacheren Intervallen heraustritt zu reicheren mannichfaltigeren Schritten, drängt sich ihm der Wunsch auf, für das bisher Erlernte einen Anhaltspunkt des Festhaltens, eine Bezeichnung zu gewinnen. Daß es gleichzeitig in der Schule lesen und schreiben lernt, ruft auch das Bedürfniß des Notenlernens hervor. Hier ist nun der „bewegliche Notenplan" dasjenige Mittel, welches diesem Drang die rascheste Hülfe gewährt, dadurch, daß die Noten nicht geschrieben zu werden brauchen sondern nur auf die gedruckten Systeme mit Hornfiguren*) gelegt werden, entsteht der Vortheil, rasch eine Notenreihe entstehen und wieder verschwinden zu lassen, eine Thätigkeit, die ja das Kind von früh an bis hinauf in die Jünglings- und Jungfraujahre so lebhaft interessirt, wie man es selbst bei den späteren Versteckspielen u. s. w. erkennen kann. Dadurch, daß die Noten nicht geschrieben sondern gelegt werden, wird das Gedächtniß angehalten, sie nicht in mechanischer Reihenfolge einzuprägen, sondern sie fortwährend zu erzeugen und in den verschiedensten Stellungen beobachten zu können. Man muß diese untere Klasse, welche sich mit dem Notenlernen beschäftigt, arbeiten gesehen haben, um zu begreifen, wie sehr diese Methode nicht blos das Notenlesen fördert sondern gleichzeitig die Erinnerung an alle bisher erlernten Tonverhältnisse wachruft. Der nun hierbei beginnende erste theoretische Unterricht, der das Nothdürftigste von Tonfolge, Taktarten u. s. w. beibringt, wird dadurch zu einem höchst lebendigen, daß ihm ein Schatz von Beispielen zu Gebote steht, der aus dem schon früher Erlernten und also den Kindern zur Gewohnheit gewordenen Liedern herbeigeholt wird. Daß nun auf diesem Standpunkt an die bisherigen Uebungen fortgesetzt werden, jede Seite des Musikalischen selbstständig geübt, der Rhythmus wieder an Bewegung und die Tonfolge an den nun schon reichhaltig gewordenen Gesängen fortgeführt wird, versteht sich von selbst. Dagegen tritt auf diesem Standpunkt nun noch ein zweites Element hinzu; die Kinder haben zuerst Noten in der Hand, wenn sie singen, aber der Gebrauch derselben bleibt noch beschränkt. Sie lernen nicht nach diesen, sondern noch immer nach dem Gehöre singen, indem die Lehrerin vorsingt. Die Note ist für sie also noch nicht die volle Repräsentantin des Tones, sie ruft den entsprechenden Ton nicht in ihnen wach, sondern diese ist vielmehr bloß ein Erinnerungszeichen, das nur den allgemeinen Umriß der Tonreihe abspiegelt und hauptsächlich zeigt, ob lange oder kurze Takttheile eintreten. Es ist dieses auch ein wichtiger Gesichtspunkt für eine consequente Weiterbildung; die Bezeichnung tritt nämlich nicht sofort in das Recht, einen Theil der Melodie zu vertreten, sondern die Melodie lebt noch als Ganzes im Bewußtsein und die Bezeichnung steht ihr ebenso als eine Reihenfolge zur Seite, die sich erst später in Einzelheiten auflöst. Erst durch die weiteren Uebungen auf den folgenden Stufen werden Beide näher aneinander gerückt. Aber gerade durch diesen langsamen organischen Weg gleichen sie sich um so mehr aus.

Ruhte die letzterwähnte Stufe noch der Hauptsache nach auf naturalistischem Standpunkt, auf dem sich hier und da nur dann der Anfang des selbstständigen verstandesmäßigen Vergleichens herausstellte, als man den Versuch machte, die einzelnen Töne durch Noten zu bezeichnen und den Noten ihre Länge und Kürze anzuweisen, so vollführt nun die folgende Klasse, die sich wesentlich mit Verselbstständigung des Taktes beschäftigt, eine umfassendere Aufgabe. Erst auf dieser Stufe wird es dem Schüler klar und lebendig, daß er in dem Liede mit einem Ganzen zu thun habe, hier ist es auch, wo die Lehrerin die Arbeit zweier vorheriger Stufen einheimst. Mit dem Wachrufen der Gegensätze von guten und schlechten Takttheilen, Hebung und Senkung und mit der Ueberführung der einfachen in die zusammengesetzten Takttheile und dem Unterscheiden von graden und ungraden Takttheilen beginnt er, die Gliederung der Musik zu erkennen. Daß der Takt auf Gliederung des Liedes führt, daß schon Vorahnungen von Sätzen, Abschnitten und Perioden hier auftauchen, liegt in der Natur der Sache. Die Lehrerin hat das Gefühl dafür zu schärfen, sich aber wohl zu hüten, schon jetzt mit den theoretischen Kenntnissen vorgreifen zu wollen, wo nur bloß empfunden werden muß. Wie man im Kindergarten schon Taktarten anwenden ließ, ohne sie zu erklären, in der Hoffnung, auf späteren Stufen dies zu thun, so gliedert man jetzt, nachdem die Taktart-Erklärung erreicht ist, schon immer mehr und mehr das Lied oder das vorliegende Tonstück, läßt aber die Reflexion noch nicht herantreten, um den vollständigen, mächtigen Eindruck nicht zu früh zu zersplittern. Die Abstufungen dieser Thätigkeiten hier schon zu entwickeln, würde zu weit führen, auch hier heißt es eben: sehen, erleben, um zu begreifen. Lebendiges läßt sich schwer beschreiben, man kann nur Stücke davon geben. Mögen diese Stücke wenigstens die Ahnung hervorrufen, auf welchem dem Seelenleben entsprechendem Zusammenhang der Unterricht bei diesem System fußt.

Der Raum nöthigt uns zur Kürze, und wir bedauern daher, von den folgenden Stufen, welche grade das harmonische Element hervorkehren, nachdem Intervall und Rhyth-

*) Aus Horn gearbeitet (nicht etwa Figuren für Waldhörner.)

mus schon zum Bewußtsein gelangt sind, nur wenig Notizen geben zu können. Es gilt, auf der jetzt nun erklommenen Stufe vor Allem einen Blick über das Verhältniß der Tonarten zu einander zu gewinnen. Es wird transponirt, anfangs mit Zuhülfenahme der Ziffern der Entfernung und in die nächstliegenden Tonarten, später in die entfernteren und ohne jede vorherige Zifferbezeichnung. Daß hier der nun schon auf drei Stufen errungene Liederschatz zum ungemeinen Vortheil dient, und daß die Lehrerin verlangen kann, daß die zu transponirenden Melodientheile aus dem Gedächtniß gelegt werden, versteht sich von selbst, ebenso ferner, daß hierdurch eine Sicherheit erzielt wird, die ohne solche Hülfsmittel nicht erreicht werden kann. Die hierauf folgende Stufe, die dann schon die Accordlehre, Vorbereitung und Lösungen von Accorden mit in Betrachtung zieht, findet ebenfalls hierfür Beispiele in dem früher Erlernten. Daß auch hierbei der bewegliche Notenplan seine Dienste thut, indem durch seine Hülfe alles rasch gelegt, Fehler verbessert und damit schriftliche Arbeiten vorbereitet werden können, ist ja ebenfalls bekannt. Der Vortheil dieses Arbeitsmittels beruht ja darin, daß es so leicht und handlich ist und keine Zögerung, kein Hemmniß dem Gedankenfluge entgegengesetzt wird. — Daß ferner den fortschreitenden Stufen entsprechend hier das Gesangmaterial der Empfindung näher gerückt wird, daß der zweistimmige Naturgesang ebenfalls angebahnt wird, daß ferner die Reigen mit ihrer leichten, dem Tanze entlehnten Beweglichkeit das rhythmische Gefühl fortwährend höher steigern, und endlich daß das Einführen der bekannten Wiseneder'schen Blasinstrumente auch die orchestralen Uebungen vorbereitet und damit an ein geordnetes Zusammenwirken gewöhnt, ist ebenso oft erörtert worden. — Fassen wir diese Kette der Uebungen zusammen, so tritt uns klar ins Bewußtsein, daß sie dem Stufengang des kindlichen Lebens bis zum zwölften Jahre folgen. Anfänglich nur auf die Sinne wirkend, scheiden sie allmählich den Tonsinn von dem Geräusche ab, erwecken das Gesetz von der Zusammengehörigkeit der musikalischen Elemente, behandeln dann jedes Einzelne sachgemäß, doch Alles das nur dem ersten Standpunkt entsprechend, auf dem Boden der Phantasie. Vom sechsten Jahre an tritt meistens im Kinderleben die Wendung ein, daß sich der erste Drang nach verstandesmäßigem Behandeln geltend macht. Der Gebrauch der Noten tritt dann hinzu und mit ihm eine Fülle kleiner theoretischer Belehrungen. Diese erweitern sich, dem Fortgang der Entwicklung entsprechend. Das Element der Phantasie bleibt aber bis etwa zum zehnten Jahre das Vorherrschende, der Verstand wird nur theilweise gepflegt. Erst bei der letzten Stufe löst sich das Logische des Musikalischen bei der Betrachtung der Accorde ab und giebt den bisherigen Bestrebungen eine feste Unterlage, indem es den wichtigen Zusammenhang aller bisher gebrauchten Mittel zeigt. Damit schließt die elementare, musikalische Bildung ab, gradeso wie im zwölften Jahre meist die Wendung eintritt, die an Stelle der Elemente das freiere, reale Arbeiten setzt. Wie nun diese Stufe von Frau Wiseneder behandelt wird, was sie für sie vorbereitet hat und wie sie endlich hochbegabte Kinder, die schon früh selbstständigen instrumentalen Unterricht genießen können, unterrichtete, das gehört nicht in den Kreis derjenigen Betrachtungen, die hauptsächlich zeigen sollen, wie Kinder selbst bei geringeren musikalischen Anlagen zu behandeln seien. Nur so viel sei erwähnt, daß auch für solche hochbegabte Kinder das System einen Raum hat und daß Gaben höherer Art freilich in getrennten Uebungen aber entsprechend der Geistesstufe ihres Alters auf Grund dieses Systems gebildet werden können. — Und all die erwähnten Uebungen werden in sehr kurzer Zeit vollbracht; wie das Programm zeigt, braucht die Musikbildungsschule in Braunschweig nur wöchentlich zwei Stunden Zeit für den Musikunterricht der Kinder. In diesen wenigen Stunden wird durch richtige Verwendung der Uebungsmittel eine Steigerung der Anlagen erzielt, die von Jahr zu Jahr einen erhöhten Standpunkt gewinnen läßt. Kinder, die sechs Jahre lang den Stufengang verfolgten, zeigen sich musikalisch vollkommen sicher. Sollte das die Volksschule nicht ebenfalls annähernd zu erreichen vermögen, wenn sie sich entschlösse, zu ähnlichen Mitteln zu greifen?

Doch wir müssen noch hervorheben, daß auch der Musikunterricht nur dann allgemeines Bildungsmittel ist, wenn seine Uebungen in Verbindung gesetzt werden mit all den anderen Unterrichtsstoffen der Volksschule. Der Musikunterricht ist, wie wir schon ausführten, das Bildungsmittel für das Ohr, folglich auch die erste Stufe für alle geistigen Erweckungsmittel. Nach Fröbel giebt es in der That nur zwei Seiten der wesentlichen Geistesbildung. Wie die Griechen müssen wir Alles auf Mathematik und Musik zurückführen. Das ganze Naturleben hat seinen Kernpunkt im Verständniß der Ausdehnung, wie sie die Körperformen gewähren. Aus der Ausdehnung entsteht die Zahl, ihr schließen sich die wesentlichen physischen Erscheinungen der Farbe, der Undurchdringlichkeit und der damit verbundenen Aggregatzustände des Stoffes u. s. w. an. Wer die Fröbel'schen Gaben von Ball, Kugel, Walze, Würfel u. s. w. bis hinauf zu den eigentlichen Arbeiten mit Thon, Holz, Pappe u. s. w. verfolgt, weiß, daß in diesem die Fundamente aller mathematischen Entwicklung enthalten sind. Aber grade so sind in den musikalischen Elementen die Anfänge alles späteren geistigen Unterrichts enthalten. Und daß Frau Wiseneder diesen zuerst gegeben und durchgebildet hat, das läßt sie nicht bloß als tüchtige, gesunde Lehrerin erscheinen, sondern als Schöpferin einer neuen pädagogischen Stufe, die den Zusammenhang des Musikalischen mit dem gesammten geistigen Unterricht zuerst zur Geltung bringt. Wir deuteten schon darauf hin, wie im Kindergarten das Sprachliche, die Behandlung des Liedes selbst zunächst in den Vordergrund tritt. Mit sehr richtigem Takt läßt Frau Wiseneder zunächst, wie das auch schon Fröbel hervorhob, anfänglich Wort, Ton und Geberde zusammenfallen, ganz dem Standpunkt entsprechend, den ja auch Richard Wagner als Anfang der Kunst bezeichnet. Darum muß das Kind zuerst auch gesungene Lieder lernen, ehe es Lieder sprechen lernt. Wie wichtig dies für die reine Aussprache des Lautes wird, davon kann man sich jeden Augenblick in Braunschweig überzeugen, wenn man die Wiseneder'schen Zöglinge Gedichtchen hersingen hört. Das frühe Singen von Gedichten hat sie an das vollständige Aussprechen aller Vocale und Consonanten gewöhnt, der Vortrag ist ferner ruhig und gleichmäßig, weil dies die Taktübungen anbahnten, und die natürlichen Accente erscheinen fast stets von selbst. Frau Wiseneder pflegte deshalb auch absichtlich das Sprechen von Gedichten auf spätere Zeit zu verschieben. Dagegen wurde das zu singende Lied stets so gelernt, daß Text und Ton gleichzeitig geübt werden, und später lernten die Kinder leichter ein Gedicht auch gut sprechen. Aber ähnlich wie hier die Anfänge des Sprachlichen aus der Musik hervorgehoben, gehen auch aus

den Taktübungen die Anfänge des **Rechnens** hervor. Auch hier ist es wichtig, an das Musikalische anzuknüpfen, obgleich der Weg vom Körperlichen, Plastischen aus, z. B. von den Flechtübungen des Kindergartens aus den Schritt zum Rechnen zu gewinnen, ebenfalls Vieles für sich hat. Denkende Pädagogen werden auf Grund dieser Andeutung rasch fühlen, nach welchen Seiten hin wir den Zusammenhang anzubahnen streben. Uns leitet hier der Gedanke, daß der Gesang die ursprüngliche Weise des ausdrucksvollen Sprechens war; man denke an den Drang der Kinder und wilden Völker, bei wichtigen Gelegenheiten in einen singenden Ton zu fallen. Wenn unsere Kinder freilich schon in früheren Jahren ausdrucksvoll prosaisch sprechen lernen, so liegt das in ihrem steten Beisammensein mit den Großen, denen sie nachahmen. Unsere Kinder können darum gleich ohne Sington sprechen, aber wenn wir an sie die Ansprüche erheben, etwas Geschlossenes vorzutragen, so ist es gut, daß wir auf diesen allgemeinen Zug des menschlichen Wesens zurückgreifen, wonach erst aus dem Gesange die prosaische Rede sich entwickelt. Erst das gesungene Lied, dann das gesprochene war darum ein sehr richtiger Gesichtspunkt der Frau W. Wir brauchen hier nicht zu erwähnen, daß ferner der Leseunterricht und der Notenunterricht ja ebenfalls parallel gehen. Aber beklagen müssen wir es, daß uns hier der Raum verbietet, den Nachweis zu liefern, wie auf Grund des hier richtig gewonnenen Ueberganges von Musik zum Sprechen später ein ähnlicher Uebergang von den poetischen Elementen des Geistes, der Sage und den Märchen zu den prosaischen der Geographie und Geschichte geschehen muß, und wie hier in vollständiger Analogie ein inniger Zusammenhang mit dem Musikleben sich kund giebt.

Die drei Forderungen, die wir aus dem Princip ableiten, daß der Musikunterricht **allen Schülern zu Theil werden solle**, daß derselbe pädagogisch stufengemäß gegeben werden müsse und hinführen soll zu allen Geisteswissenschaften, ist das wichtigste Ergebniß der neueren Methode. Vielleicht wird man uns verargen, daß wir alle Beispiele aus der einen neuen Methode hervorbrachten. Gegen einen solchen Vorwurf können wir nur erwiedern, daß wir nicht im Entferntesten daran denken, die hohen Verdienste anderer hochgeachteter Persönlichkeiten um musikalische Pädagogik irgendwie in Schatten zu stellen, leider aber bis jetzt nicht Gelegenheit hatten, eine zweite That auf diesem Gebiete kennen zu lernen, welche in unseren Augen wenigstens den Leistungen der Frau Wiseneder entspricht. Möge man das von uns Gebrachte nach allen Seiten hin recht sorgfältig prüfen und durch das in andrer Methode bewährte Gute zu einem für dauernde Zukunft hinaus segensreich wirkenden System vervollständigen. —

In welcher Form ist die Kirchenmusik dem Gottesdienste am Förderlichsten?

Die traurige Erscheinung, daß in kleinen Städten die Kirchenmusik seit mehreren Decennien im Sinken begriffen ist, läßt sich einerseits aus dem immer geringeren Interesse der Prediger, Kirchenbehörden und Patrone an derselben, andererseits aber auch aus ihrer meist zweckwidrigen Stellung und Ausübung im Gottesdienste herleiten. Während man früher mit den Neubesetzungen der musikalischen Kirchenämter selbst in kleineren Städten respectable Prüfungen vor Kunstrichtern verband, besetzt man heute solche Stellen meist nur auf Grund der Zeugnisse ihrer Bewerber. Wie unsicher dieser Maßstab größtentheils ist, bedarf keiner weiteren Erklärung. Außerdem nöthigt man die Vertreter kirchlicher Musik durch Ueberbürdung mit Schulunterricht und durch eine Besoldung, welche meist kaum mit einem Tagelöhnersolde concurriren kann, ihr kirchliches Amt als Nebensache zu betrachten. Andererseits haben sich in Folge mancher oft zweckwidriger Kirchenmusikaufführungen in maßgebenden Kreisen gewisse Bedenken und Vorurtheile über das Wesen und die Bedeutung derselben gebildet. So sagt man, daß die Kirchenmusik nur einen ästhetischen Genuß gewähre und eine speeifisch erbauliche Wirkung bei derselben meist nicht wahrzunehmen sei, und es ist wohl nicht zu leugnen, daß dieser Ansicht in gewisser Ausdehnung beigestimmt werden kann, denn nur zu oft stehen die kirchlichen Musikaufführungen als heterogene, alles innern Zusammenhangs ledige Einschiebsel im Gottesdienste da und zerstreuen daher die Andacht der, wahre Erbauung suchenden Kirchengäste. Wohl kann sich der Hörer von den reinmusikalischen Schönheiten und der meisterhaften Reproduction des Werkes in hohem Grade hingerissen fühlen; weil aber eben in solchem Falle das Kunstwerk an sich in erster Linie zu stehen kommt, hat der Hörer stets einen weitaus bedeutenderen ästhetischen als geistlichen Genuß und Gewinn. Freilich sind alle Aesthetiker darüber einig, daß ein ästhetischer Genuß einen nicht zu unterschätzenden Einfluß in religiös-ethischer Beziehung auszuüben vermöge, schließlich aber ist doch hinsichtlich der kirchlichen Musik wie als Analogon der geistlichen Dichtungen unter allen Umständen das erbauliche Moment besonders zu betonen und voranzustellen.

Ueberzeugt von diesen Grundsätzen, habe ich schon früher an diesem Orte in Bezug auf das kirchliche Orgelspiel die Ansicht vertreten, dasselbe habe als Sonderkunst im Gottesdienste zu existiren aufgehört. Auch die kirchlichen Musikaufführungen können nur dann dem erhabenen Zwecke der gottesdienstlichen Feier dienen und als integrirende Bestandtheile derselben aufgefaßt und geschätzt werden, wenn sie zu der Idee der Feier und vor Allem zum Mittelpunkte des evangelischen Gottesdienstes, **zur Predigt in der innigsten und durchgeistigsten Beziehung** stehen.

Wenn es richtig ist, daß ein Gottesdienst außer seinem allgemeinen Charakter, den sein Name als Feiertag im Kirchenjahr bezeichnet, durch die Idee, welche in der Predigt dieses Tages zur Darlegung gelangt, einen besonderen erhält, was hauptsächlich an den Trinitatissonntagen von Wichtigkeit erscheinen dürfte, so kann sich auch nur die Musik die Bedeutung eines wesentlichen Factors im Gottesdienste wahren, welche den Grundgedanken der Predigt zur textlichen Unterlage hat. Es findet dann eine Concentrirung der Andacht auf diese Idee statt, durch welche die segensreiche Aufnahme und Aneignung derselben bedeutend vertieft werden kann. Wie also das Hauptlied mit seinem Präludium dieselbe vorbereitet, so hat die Kirchenmusik dahin zu wirken, sie dem Gemüth des Hörers noch näher zu bringen, als dies die Macht des Wortes an sich vermag.

Da aber die nach diesen Principien sich gestaltende Kirchenmusik auf das Ueberzeugendste den Einwand der Negation ihrer erbaulichen Wirkungsfähigkeit zu vernichten vermag, erscheint es sehr wünschenswerth, daß derartige periodische Aufführungen in recht vielen Gemeinden veranstaltet werden möchten, deren instrumentale Ausdehnung in den bescheidensten Grenzen

zu halten ist, da die meisten Kirchen keine pecuniären Unterstützungen bieten können und die Ausführung von Tonstücken letzterer Art gewöhnlich mit weniger Schwierigkeiten verbunden ist. Meines Erachtens ist das Orchester nur ausnahmsweise zur Begleitung von Gesangwerken heranzuziehen, da, abgesehen von den äußeren Störungen, die bei der Aufführung derartiger Tonwerke kaum zu vermeiden sind, sich höchstens an hohen Festtagen das Bedürfniß des farbenreicheren Orchesteraccompagnements fühlbar machen möchte. Für specifisch kirchliche Tonsätze scheint die Orgel als Begleiterin den Vorzug zu verdienen, da sie der Eigenartigkeit ihres Tones wegen der Wirkung dieser Werke überaus günstig ist. Freilich muß sie dann als Orchester behandelt und die eminente Fülle ihrer Tonfarben in zweckmäßiger und feinfühliger Weise ausgebeutet werden. In den bei Weitem meisten Fällen empfiehlt sich die Orgelbegleitung zu kirchlichen Gesängen auch schon deshalb, weil die Gesangchöre besonders kleinerer Städte hinsichtlich reinerer Intonation und gebildeterer Stimmorgane meistentheils Viel zu wünschen übrig lassen und diese Mängel durch eine gute Begleitung einigermaßen verdeckt werden können. Manche können sich freilich hiermit weniger befreunden, denn sie behaupten, daß der Gesang nur dann in seiner vollen Schönheit zur Geltung gelange, wenn ihm keine Instrumentalbegleitung beigegeben ist. Es ist dies auch im Allgemeinen richtig, da letztere die Wirkung der Vortragsschattirungen, wohl auch die Verständlichkeit der Textaussprache etwas beeinträchtigt, aber man darf andrerseits nicht übersehen, daß durch ein geistvoll angelegtes und feinsinnig ausgeführtes Orchester- oder Orgelaccompagnement dem betreffenden Gesangwerke ein neues Moment zugeführt wird, welches besonders in Betreff der Zeichnung psychologischer Charakteristik fast ebenso selbstständig und wirksam auftreten kann, wie der Gesang an sich, eine Thatsache, welche z. B. an Liszt's oratorischen und Wagner's dramatischen Tonschöpfungen auf das Unwiderleglichste nachgewiesen werden kann. — Gewöhnlich wird die Kirchenmusik als Schlußsatz der Liturgie, richtiger als Anhängsel derselben ausgeführt. Mir scheint diese Stellung nicht die rechte zu sein, denn eine nach den oben angegebenen Principien gestaltete Kirchenmusik kann unmöglich als Antwort des liturgischen Chors auf das Credo oder allgemeine Kirchengebet dastehen. Fällt, wie ich dies in einigen Kirchen gefunden, das letzte Amen der Liturgie aus, um an seiner Stelle die Musik beginnen zu lassen, so wird die Liturgie verstümmelt. Sie ist ein für alle Feiertage feststehender musikalischer Theil im Gottesdienste, gewinnt nur an hohen Festtagen durch besondere, mit den Vorlesungen des Geistlichen am Altar correspondirende Einlagen eine festlichere Gestalt und steht also mit der Predigt in geringem oder gar keinem Zusammenhange. Da aber wie gesagt von einer erbaulichen Kirchenmusik der innigste Zusammenhang mit der Predigt beansprucht werden muß, so findet sie die beste Stelle nach dem Eingange der Predigt, welcher mit der Verkündigung des Grundgedankens derselben schließt. Aus ähnlichem Grunde mögen hierbei die früher mehr als jetzt gebräuchlichen sogenannten Kanzelverse Erwähnung finden, welche, obgleich Manches gegen sie zu sprechen scheint, die Erbauung durch belebendes Interesse an der Predigt fördern können, falls sie zum biblischen Text und seiner Exegese in entsprechend inniger Beziehung stehen.

Die oft von Predigern ausgesprochene Befürchtung, die Kirchenmusik störe, besonders aber an dieser Stelle, den ruhigen Verlauf des Gottesdienstes, stellt sich bei näherer Betrachtung überhaupt als eine völlig nichtige und haltlose heraus, denn die betreffende Kirchenmusik bedarf keiner nur im Geringsten störenden Vorbereitungen oder Einrichtungen, vermag vielmehr gerade an dieser Stelle doppelt zur Erweckung andächtiger und empfänglicher Stimmung für die nachfolgende Predigt im Hörer beizutragen.

Die auf diese Weise eingerichteten Gottesdienste wären den schon vielfach ersehnten liturgischen Gottesdiensten ähnlich und würden sich wie diese, was wahre Gottesverehrung betrifft, als äußerst gewinnreich erweisen, sobald eine gediegene Reproduction der kirchlichen Tonstücke erzielt werden kann, was freilich bei den äußerlich so kümmerlichen Verhältnissen der musikalischen Kirchendiener nur als Seltenheit da gefunden wird, wo ein von glühender Begeisterung für kirchliche Tonkunst erfüllter strebsamer Mann, unbekümmert um mangelnde äußere Erfolge und Anerkennung Zeit und Kraft dem Dienste des Herrn widmet. —

Möchten diese Zeilen den Anstoß zu einer durchgreifenden, zeitgemäßen, innern und äußern Reform in Bezug auf die evangelischen Kirchenmusikzustände geben und in maßgebenden Kreisen sympathischen Wiederhall finden, damit unsere Kirchenmusik*) nicht völlig zu Grabe getragen wird und unsere Tempel nicht immer kahler und öder werden. J. B.

*) Vor Allem ist wie gesagt zu wünschen, daß ein sehr großer Theil unserer Geistlichen von ihrer aus der Besorgniß entstandenen feindseligen Abneigung gegen alle Musik zurückkommt: dieselbe beeinträchtige die Zeit und die Wirkung ihrer Predigten. D. R.

Correspondenz.

Leipzig.

Der Riedel'sche Verein gab am 30. v. M. in der Nikolaikirche ein werthvolles Concert mit folgendem ächt künstlerisch zusammengestellten Programm: Orgelpassacaglia von Frescobaldi, vierstimmiger Antiphon „Freude da droben fühlen die Seligen" von G. P. Sante da Palestrina, der achte Psalm für Alt und einstimmigen Frauenchor von B. Marcello, Vorspiel zu dem Choral „An Wasserflüssen Babylons" von Bach, fünf Nummern aus dem geistlichen Liedercyclus, zusammengestellt aus Gesängen des Heinrich v. Laufenberg und für Chor gesetzt von C. R. (Weihnachtslied, Blick von hinnen, Jesus der Seelen Freund, Heimweh und Engelspiel), Orgelsonate in Emoll Op. 19 von Ritter in Magdeburg, Sologesänge für Alt von Ph. Em. Bach („Ueber die Finsterniß") und Beethoven (Bußlied „An dir, allein an dir") und Psalm 117 für zwei Chöre a capella von Robert Franz. Herr Reubke aus Halle, welcher die Orgelvorträge übernommen, hatte noch nach dem Vormittags-Gottesdienst ohne Hindernisse auf der schönen Orgel der Nikolaikirche gespielt, als während des Nachmittags-Gottesdienstes sowohl der Organist als auch der aus Weißenfels anwesende Orgelbaumeister Ladegast ein ungewöhnliches Geräusch innerhalb der Orgel bemerkten. Nähere Untersuchungen ergaben, daß auf dem Boden der Kirche ein Wasserleitungsrohr gesprungen war, seinen Inhalt in eine Anzahl Pedalpfeifen ergossen und dadurch das Werk selbst für größere Orgelvorträge zeitweilig unbrauchbar gemacht hatte. Die Orgelvorträge mußten deshalb leider fast gänzlich ausfallen und nur die

Passacaglia von Frescobaldi spielte Hr. Reubke auf besondere Bitten des Prof. Riedel, indem er sie für die Manuale allein arrangirte und die Registratur improvisirte, eine Aufgabe, deren glückliche Lösung für die Geistesgegenwart und große Begabung des Hrn. Reubke sowohl als auch der beim Registriren Betheiligten spricht. Der Begleiter der Sologesänge aber, Hr. Kniese zeichnete sich in nicht geringerem Grade durch die Geschicklichkeit aus, mit welcher er ohne Pedal das Accompagnement der Sologesänge ermöglichte. Um aber für die ausgefallenen Nummern dem, die Nikolaikirche stark füllenden Auditorium Ersatz zu bieten, gelang es Hrn. Prof. R. noch im letzten Augenblicke, den sehr tüchtigen Violinvirtuosen Hrn. Raab (Mitglied des Leipziger Stadtorchesters) zu gewinnen, welcher in Bach's großer Violin-Chaconne ohne Begleitung trotz jeglichen Mangels an Vorbereitung und deshalb leicht erklärlicher anfänglicher Befangenheit gute Schule, besonders kräftige und solide Bogenführung bekundete. Die Sologesänge befanden sich in den Händen der Altistin Frl. Clara Schmidt; auch sie hatte Anfangs mit Befangenheit zu kämpfen, leistete aber sonst sehr Tüchtiges und Anerkennenswerthes; ihr Organ trat, besonders in Marcello's herrlichem Psalm, klangvoll und wohllautend hervor.

Von den Chören erregten namentlich die mit feinem künstlerischem Verständniß von Prof. C. Riedel gesetzten Laufenberg'schen geistlichen Lieder (dem Programm zufolge über „damals allgemein bekannte Melodien" von eigenthümlicher Kraft und Frische) lebhaftes Interesse. Das erste Weihnachtslied für Chor mit Sopransolo fesselt durch frische Unmittelbarkeit und Anmuth. Das zweite, „Blick von hinnen", ergeht sich theils in herberer Klage, theils in zuversichtlichem Gottvertrauen; auch das dritte, „Jesus, der Seelen Freund", für Frauenchor gesetzt (welcher sich sehr tapfer und wirkungsvoll behauptete), athmet kräftiges Gottvertrauen, während das „Engelspiel" von gewinnender Anmuth ist. Die Chorbehandlung an und für sich, die Mannigfaltigkeit derselben, das charakteristische Auftauchen der Solostimmen gewährten den Liedern eine überraschende Wirkung. Solche Tonsätze den alten Melodien anzulegen ist eine Kunst, die nur aus dem langjährigen innigen Verkehr mit dem Chore gewonnen wird und worin unsere Altmeister so groß waren. R.'s Arbeiten auf diesem Gebiete werden dadurch geschichtlichen Werth behalten, umsomehr als er damit in den Vordergrund der noch sehr wenigen Mitstreiter tritt, welche für die Befreiung des absoluten Vocalsatzes von den ihn fesselnden instrumentalen Einflüssen der Gegenwart thätig sind.

Eine für die Ausführung schwierige, aber seitens des volltönenden Chores (über 200 Sänger) mit gewohnter Sicherheit und Energie gelöste Aufgabe bot der schwungvolle und lebendige zweichörige Psalm a capella von Robert Franz. Die erste Zeile des Textes „Lobet den Herrn" ist in Motettenform gehalten und erscheint nur im Mittelsatz durch zu knappe Rhythmen beeinträchtigt, die zweite Zeile, „denn seine Gnade" als eine mit großer contrapunctischer Gewandtheit über ein kräftiges, prägnantes Thema durchgeführte Fuge. Von besonders ergreifender Wirkung erweist sich der mehrmalige Wiedereintritt des ersten Thema's: „lobet den Herrn"; das ganze schwer aber sangbar geschriebene Werk ist überhaupt in Anlage und Durchführung bedeutend und zählt zu den hervorragendsten Chorcompositionen der neueren Zeit. Der Psalm gehört zu den Repertoirstücken des Leipziger Thomanerchores sowohl, wie des Riedel'schen Vereins und gewinnt die Theilnahme der Zuhörer in immer höherem Grade. —

Das dreizehnte und vierzehnte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 20. und 27. Januar boten folgende Programme: Festouverture von Volkmann, zwei Gesänge in canonischer Weise für Frauenchor von Reinecke (zum ersten Male), N. Gade's Amoll-Symphonie, zwei Frauenchöre mit Begleitung von Hörnern und Harfe von Brahms (zum ersten Male) und Mendelssohn's Violinconcert, Beethoven's Fdur-Romanze und Rhapsodie hongroise von Edmund Singer aus Stuttgart, sämmtlich vorgetragen von demselben. Das vierzehnte Concert traf auf Mozart's Geburtstag und war aus diesem Grunde durchgängig Compositionen dieses Meisters gewidmet, nämlich der Ouverture und dem Chor „O Isis" aus der „Zauberflöte", Gesängen aus „Figaro" („Ihr, die ihr Triebe") und „Don Juan" („Wenn du fein fromm bist"), beide Stücke gesungen von Frl. Lilli Lehmann vom hiesigen Stadttheater, ferner der concertanten Symphonie für Violine und Viola (comp. 1780), vorgetragen von den HH. Concertm. Röntgen und David, dem 1787 componirten Amoll-Rondo und der als Orgelstück für eine Uhr 1791 componirten Orgelphantasie, beide Stücke vorgetragen von Hrn. Capellm. Reinecke, sowie der 1788 componirten großen Cdur-Symphonie. —

Das Hauptinteresse des ersten dieser beiden Concerte erregte Concertm. Edmund Singer aus Stuttgart. Wir haben zwar diesen hervorragenden Virtuosen, was Entschiedenheit und Größe des Tons betrifft, schon besser disponirt gehört, aber auch sein diesmaliges Auftreten war in hohem Grade genußreich durch die, der durchgeistigten Beseelung des Stoffes spielend leicht sich fügende Unterordnung aller Schwierigkeiten. Besonders schön und sinnig, man könnte sagen, ächt weiblich, reproducirte er das Adagio des Mendelssohn'schen Concertes und Beethoven's Romanze. Daß er im Schlußsatze des Concertes vom Orchester merklich zurückgehalten wurde, läßt sich nicht rechtfertigen. Singer's Rhapsodie, welche leider noch weniger befriedigend accompagnirt wurde, hat viel Verwandtes mit Liszt's eigenthümlichen Genrebildern. Lebhaft fühlt man sich in die Pußta versetzt, wo die Eindrücke überquellendster Lebenslust mit den elegisch sehnsüchtig klagenden Weisen der ungarischen Zigeuner so fesselnd wechseln. Welche ganz andere und unmittelbare Intensivität tritt uns hier entgegen als in den sogenannten nationalen Machwerken eines Ernst u. A. Aber man muß sich eben lebendig in die Situation zu versetzen wissen, um sich mit solchen „Rhapsodien" im eigentlichsten Sinne zu befreunden. — Wenden wir uns zu den vier Frauenchören des Abends, so macht sich in den von Brahms componirten die Neigung zu geistreichem Musikmachen auf Unkosten innerlichen Durchdringens des Stoffes geltend. Dies geht schon aus dem äußeren Colorit hervor. Die beiden Hörner und die Harfe bilden zu dem Gesange „Wein' an den Felsen" aus Ossian's „Fingal" an sich eine ganz gute Staffage, die Behandlung dieser Instrumente erscheint aber nicht durchgängig conform verwendet, ja die Harfe verirrt sich zuweilen in bedenklich banale Walzerbegleitung. Wie aber Eichendorff's „Gärtner" zu einem Frauenchor und letzterer dazu kommt, in unglücklicher Liebe um eine „viel schöne hohe Fraue" zu vergehen, das will uns ebensowenig in den Kopf wie die auch hier nebst Harfe unmotivirt mitmusicirenden Hörner. Das Stück besitzt sonst ein ganz frisches und warmes, auch melodisch reizvolles Colorit, aber: um jeden Preis anderen Text. Nicht so glimpflich sondern vielmehr stellenweise bitterböse geht es im Gesange aus „Fingal" zu. Gewagte Intonationen und griechisch-spanische Modulationen, hohe Gelltöne und derbe Kraftstellen beeinträchtigen mit ihrer capriciösen Launenhaftigkeit das Stück zu erheblich, um zum Genuß der sonst geistvollen Anlage gelangen zu lassen. Durch tüchtige, unerbittliche Sichtung möchte sich aber auch dieses Stück retten lassen. — Den graden Gegensatz zu dieser bizarr gewagten Anlage bildeten Reinecke's anspruchslos anmuthige Gaben. Namentlich erschien das zweite sehr glücklich (zum Theil von Weber) inspirirt. Ungemein frisch, duftig und von zierlichen Begleitungsarabesken umrankt, zündete dasselbe dergestalt, daß es auf das Lebhafteste zur Wiederholung verlangt wurde.

Das Orchester muß übrigens noch zarter begleiten oder ist durch das ursprüngliche Clavieraccompagnement zu ersetzen. Der Chor sang bis auf einige zu derb angefaßte hohe Töne die Reinecke'schen Lieder gewandt und sauber, kämpfte dagegen sichtlich mit der Ausführung der Brahms'schen Stücke. —

Ein auf Mozart's Geburtstag fallendes Abonnementconcert zu einer Mozartfeier zu benutzen, hiergegen läßt sich bei einem so conservativen Institut und Publicum Nichts einwenden. Manche nicht immer in gleicher Ausdehnung durchführbare Consequenzen liegen allerdings nahe. Wir wollen jedoch auf dieselben lieber erst am Schluß der Saison zurückkommen. Der Abend bot viel Genußreiches; nur mit dem hier üblichen langsamen Tempo der Arien können wir uns nun einmal nicht befreunden, die Stücke klingen so müde und schülerhaft, daß selbst eine so routinirte Sängerin wie Frl. Lehmann dieselben nicht genug zusammenzuhalten vermochte. Die Tempi wurden in damaliger Zeit allerdings ruhiger aufgefaßt, aber dieselben so sostenuto in das entgegengesetzte Extrem zu verschleppen, wie dis hier jetzt zur Tradition erhoben zu sein scheint, läßt sich ebensowenig rechtfertigen, wie die zu starke Beschleunigung des Tempo's in der zweiten Hälfte der Zauberflötenouverture und in den letzten Sätzen der Symphonie. Auch der Vortrag der beiden Solostücke für Clavier hätten wir etwas ruhiger, gleichmäßiger gewünscht. Die Fmollphantasie (von Kullak für zwei Hände übertragen) ist schon vierhändig eine schwierige Aufgabe. Für deren sonst höchst virtuose, in der Fuge meist sehr klare, im Andante seelenvolle Durchführung verdient daher Hr. Capellm. Reinecke, welcher bereits warm empfangen wurde, umsomehr als er unseres Wissens kaum Zeit zur Vorbereitung hatte, unseren Dank. „O Isis" wurde sowohl von den Paulinern als auch vom Orchester sehr schön ausgeführt. Nur die unschöne Derbheit der tiefen Trompetentöne störte wie gewöhnlich. Die concertante Symphonie ist, wenigstens unserer seichten modernen Virtuosenliteratur gegenüber, ein Stück, welches man noch immer mit lebhaftem Interesse hört, besonders was die wirklich geniale und doch so höchst einfach durchsichtige Verwendung der beiden Soloinstrumente betrifft. Daß im letzten Satz die Violine durch die zu feurige Viola stark in die Enge getrieben wurde, war zu bedauern, auch hätte in den drei Cadenzen etwas gekürzt werden sollen. —

H.....n.

Der hiesige Zweigverein des Allgemeinen deutschen Musikvereins veranstaltete am 23. v. M. seine erste musikalische Soirée mit folgendem Programm: Streichquartett in Dmoll (Mscrpt) und drei Phantasiestücke für Violine und Clavier (Mscrpt.) von Otto Weber (M. d. V.), „Die Löwenbraut", Ballade von Schumann, Lieder „In der Ferne" von Damrosch (M. d. V.), „In Liebeslust" und „Es muß ein Wunderbares sein" von Liszt (M. d. V.) und Streichquartett Op. 8 in Bdur von Goldmark (M. d. V.).

Der junge Componist O. Weber führte sich durch das Quartett und die Phantasiestücke auf das Vortheilhafteste ein. Im Quartett ist das, was er bringt, vorzüglich. Tüchtige Arbeit auf der einen, und auf der andern Seite Erfindungskraft, Originalität und zugleich ein feiner, edler Zug, der durch das Ganze geht und sich besonders im Adagio zu wahrhaft künstlerischer Höhe steigert, kennzeichnen im Componisten ein bedeutendes Talent, von dem das Beste zu erwarten ist. Die Achillesverse des Quartetts ist das ungleiche Verhältniß der vier Sätze unter sich. Gegen den ersten, als Norm angenommen, erscheinen das Adagio, so schön es an sich ist, zu lang, das äußerst zündende Scherzo aber zu kurz und an Stelle des letzten Satzes wünschten wir einen andern, bedeutenderen, der den Rahmen dem Bilde entsprechend schlösse. Die Phantasiestücke desselben Componisten sind ein Beleg für seine angeführten Vorzüge und gehören jedenfalls zu dem Besten dieses Literaturzweiges. Was das Goldmark'sche Quartett betrifft, so verhält sich dasselbe, so weit nach einmaligem Hören ein Vergleich statthaft ist, zu dem vorigen wie das junge, aufstrebende zu dem gereifteren Talente. An Erfindung, Eigenthümlichkeit und Feinheit der Bearbeitung steht keines dem andern nach. Bei dem Goldmark'schen sind die Spitzen weniger scharf und kühn aufstrebend, Alles ist geebneter und maßvoller, dabei voll interessanter Einzelheiten, wogegen das andere, vielleicht gerade wegen seiner Mängel, urwüchsiger erscheint. Den HH. Raab, Jakobson, Klesse und Riedel sind wir für die schwierige, doch vorzügliche Reproduction der Quartette und den HH. Raab und Levin für die der Phantasiestücke zu besonderem Danke verpflichtet. Außer den genannten Compositionen war uns neu das Lied von Damrosch, fein und tief empfunden, wenn auch etwas sentimental aufgefaßt. Der Vortrag dieses und der anderen Gesänge, der Ballade von Schumann und der herrlichen Lieder von Liszt hatte Hr. Hasselbeck aus München (die Begleitung Hr. Levin) übernommen. Aus seinem Gesange hörte man den guten Musiker, der auf die Intentionen des Componisten einzugehen vermag, heraus, doch störte den Eindruck, besonders der Ballade, ein zu oft angewendetes sentimentales Portament, welches seiner schönen, kräftigen Baritonstimme nicht wohl ansteht. Besser gelangen die Lieder von Liszt. Bei dem ersten wäre ein viel besseres Ineinandergehen der Singstimme und der Begleitung zu wünschen gewesen. Beide Factoren sind, weil zusammen empfunden, nicht wohl trennbar. Daß der reiche Beifall den Ausführenden ebenso galt, wie den Compositionen, war bei der sonstigen Vorzüglichkeit der Leistungen selbstverständlich. —

Kn.

Berlin.

Als willkommener Gast besuchte uns Anton Rubinstein; derselbe gab bis jetzt zwei Concerte und zeigte sich in denselben von seiner besten, glänzendsten Seite. Wir stellen bei seiner Beurtheilung nicht die eminente Technik in den Vordergrund, über welche Rubinstein verfügt, nicht die Macht und Zartheit seines Tons, sondern die echt künstlerische Wärme seiner Auffassung, das begeisterte Nach-Schaffen inmitten der Production, welches allen Leistungen dieses Künstlers ein individuelles, characteristisches Gepräge giebt; mag die Wiedergabe dieser oder jener Composition auch manches Ueberraschende und Befremdende den an eine bestimmte andere Auffassung Gewöhnten haben, — immer ist es doch etwas Lebensvolles, was sich entwickelt, immer ein geistvoll Schaffendes, welches sich zum Ausdruck bringt und den Hörer mit hineinzieht in die Schöpfung. Eine gewisse Ungleichartigkeit der Leistungen ist bei dieser Eigenthümlichkeit des Künstlers unvermeidlich; er tritt als warm sympathisch empfindender Freund des Componisten, nicht als sein ängstlich strenger Copist auf und so kommt er im Eifer der Darstellung oft dazu, zu Viel zu thun, namentlich zu hastig und undeutlich zu werden. Bei seinem diesmaligen Auftreten war darüber nicht zu klagen; bei aller Selbstständigkeit seiner Auffassung blieb überall das künstlerische Maß gewahrt. Von seinen Vorträgen hebe ich nur die bedeutendsten heraus: eine Phantasie mit Orchester eigener Composition, Weber's Asdur Sonate, die Kreisleriana, Hummel's Septett und die Edur-Sonate Op 109 von Beethoven. — In seinem zweiten Concert wurde Rubinstein durch Frl. Helene Magnus unterstützt, welche Lieder von Mendelssohn, Schumann, Rubinstein und Taubert sang und durch die geschmackvolle Art ihres Vortrags sich Beifall erwarb. Die Betheiligung an diesen Concerten seitens des Publicums war wie im vorigen Jahre eine ebenso zahlreiche als animirte. —

Das zweite Concert des Domchors fand wiederum in der Domkirche statt. Zur Aufführung kamen: Miserere von Allegri, ein

zweichöriges Graduale von Scarlatti, Lamentationen für Männerstimmen von Melchior Frank, Motette von Seb. Bach („Jesu, meine Freude"), Offertorium von M. Haydn und der Chor Quando corpus aus dem Stabat mater von Rossini. Die Aufführung war trefflich und erreichte ihren Glanzpunct in der schwer zu singenden und für die zarten Knabenstimmen so anstrengenden Bach'schen Motette, einer der großartigsten und characteristischesten Schöpfungen dieses Meisters, dessen ganz kindlich reine Innigkeit und männliche Kraft hier zum rührenden und erschütternden Ausdruck gelangen. Wie verblaßt in Bach'scher Nähe so viele andere, frühere wie spätere Kirchenmusik zum mehr oder weniger „reinen" Tonspiel! — Herr Haupt spielte Toccata in Dmoll und den Choral „Aus tiefer Noth" von S. Bach, und begleitete auch Hrn. Rudolph Otto zu dessen sehr gelungenen Solovorträgen (Recitativ und Arie aus „Samson" und Bußlied von Beethoven) in vorzüglicher Weise.

Die fünfte Soirée der Berliner Symphoniekapelle unter Leitung des Prof. Stern brachte von Orchesterstücken Schumann's Dmoll-Symphonie und die Ouvertüre zur „schönen Melusine" in gewohnter trefflicher Ausführung. Frl. Fellner sang Lieder von Mendelssohn und Taubert, sowie die große Freischütz-Arie mit nicht großer aber angenehmer und wohlgebildeter Stimme, und Herr Struß aus Schwerin spielte das 9. Violinconcert von Spohr sowie eine Phantasie über ungarische Lieder von Ernst und erwarb sich durch bedeutende Technik und geschmackvollen Vortrag gerechten Beifall. —

Die letzte Quartettsoirée der HH. Joachim, Schiever, De Ahna und Müller war ausschließlich Beethoven gewidmet und zwar den Quartetten in Fdur (Op. 18), in Esdur (Op. 74) und in Amoll (Op. 132). Die Leistungen standen, was die das Ganze beseelende Auffassung betrifft, auf der Höhe der früheren. Eine vollkommene Einheit auch des Klanges hat bei der kurzen Dauer dieses Quartettbundes selbstverständlich noch nicht erzielt werden können. Die Theilnahme des Publicums war bis zur letzten Soirée dieselbe für Berlin unerhört zahlreiche und der Beifall nach jedem einzelnen Satze stürmisch; ein Fremder würde haben glauben müssen, daß es in Berlin Tausende quartettverständiger Concertbesucher gäbe. Nun, wenn Dem auch leider nicht so ist: diese Joachim'schen Quartette sind jedenfalls dazu geschaffen und geeignet, ächtes Kunstverständniß zu bilden und zu entwickeln. — Alexis Hollaender.

Paris.

Das Théâtre lyrique ist schon wieder in eine neue Phase getreten. Pasdeloup hat seine Stelle als Director mit Ende des vorigen Monats niedergelegt, und zwar war es die Aufführung von Wagner's „Rienzi", welche den letzten Abend seiner Directions-Thätigkeit illustrirte, wie es ihm überhaupt als Hauptverdienst zuerkannt werden muß, mit den oftmaligen Wiederholungen des genannten Werkes den Wagner'schen Opern in Paris die Bahn, auf welche die eigentlich hierzu berufene Bühne, nämlich die Opéra, vor einigen Jahren nur Dornen gestreut hatte, geebnet zu haben. Trotz dieser ursprünglichen Hindernisse ist es nun so weit gekommen, daß sich hier seit Kurzem ein reicher Privatmann gefunden hat, welcher ein neues Theater baut, speziell zu dem Zwecke: hier die Wagner'schen Opern zur Aufführung zu bringen. Seltsam genug, wenn grade Paris der Ort wäre, wo das Ideal des deutschen Musikdrama's zuerst seine glänzendste Verwirklichung fände, und nicht minder, wenn die Franzosen so geduldig geworden wären, die inhaltschweren vier Nibelungen-Abende mit demselben sentiment zu genießen, wie z. B. Offenbach's „Prinzesse de Trebizonde". Doch Paris ist eben die Stadt so großer Gegensätze, daß wir auch an dieses Wunder glauben, wenn auch der erste hiesige Prophet des Meisters, nämlich Pasdeloup, nicht mehr unter den Theaterdirectoren wandelt. — Wie lange jetzt noch das Théâtre lyrique sein von Casernen, Spitälern und Gerichtsgebäuden umgebenes Dasein fristen wird, ist eine Frage der nächsten Zeit. — Die als „Societé" noch bis Ende Mai ausharrenden Künstler beabsichtigen Flotow's neue Oper „l'Ombre" und Halevy's „Charles VI." zur Aufführung zu bringen. Wenn deren Existenz nur nicht selbst zum „Schatten" wird — bevor Flotow's „l'Ombre" dazu kommt.

Das bedeutsamste und interessanteste Concert der letzten Wochen war das Heinrich Litolff's am 2. d. M. im Salle Herz. Derselbe errang in seiner Doppel-Eigenschaft als Componist und Pianist einen außerordentlichen Erfolg. Die hier unter dem Titel La dernière jour de la terreur zur Aufführung gebrachte Robespierre-Ouverture schlug wie ein zündender Blitzstrahl in die politisch erregten Gemüther. Die mit allen Farben der Instrumentation ausgestattete, in ihrem Ideengange hochdramatische und leidenschaftliche Ouverture, welche wie glühende Lava von dem Vulkan der Marseillaise herniederströmt, wurde mit einem Jubel aufgenommen, dem die verlangte Wiederholung der Ouverture kaum Einhalt gebot. Litolff, dessen ausgezeichnete Orchesterleitung noch besonders begeisternd einwirkte, wurde vom überfüllten Hause immer und immer wieder hervorgerufen. Bei diesem Anlaß sei erwähnt, daß dieselbe Ouverture in Metra's populairen Concerten unter des Componisten persönlicher Leitung bereits zweimal unter gleich großem Erfolge im Saale des Elysée Montmartre aufgeführt wurde, und daß in Folge dieser und in den zwei Concerten der Opéra mit der Ouverture zu Les Girondins geernteten Triumphe Litolff's ihm zu Ehren im Saale der Frères provincaux ein großes Bankett im Beisein von hundert französischen Literaten unter der Bezeichnung Le banquet des Girondins veranstaltet wurde, wobei neben anderen patriotischen Gesängen auch jene beiden Ouverturen zum Vortrage kamen. — Ein weiteres musikalisches Ereigniß im obigen Concert war die erste Vorführung der Litolff'schen Concert-Symphonie No. 5 für Piano und Orchester, dessen Scherzo-Satz (Intermède) ebenfalls zur Wiederholung verlangt wurde. Das voll Geist und Feuer, mit Poesie und dramatischem Leben concipirte Werk wurde vom Autor mit einer jugendlichen Verve gespielt, die Alles enthusiasmirte. Hoffen wir, daß ein so genialer Mann wie Litolff als Componist, Dirigent und ausübender Künstler, noch ein weiteres Feld seiner Thätigkeit finden möge, und daß die hier verheißene Gründung neuer Concerts populaires unter seiner Leitung bald zur Wahrheit werde. Den Schluß des Concertes bildete das Finale des zweiten Actes aus der Oper Nahel von Litolff mit Männerchor und Orchester, die Solopartie gesungen von Frl. Morio. Erwähnenswerth ist ferner ein Marche funèbre von ihm, ausgeführt von vierzehn Künstlern auf den neuen Sax'schen Blasinstrumenten für sechs Pistons, voll gewaltiger dynamischer Effecte. Ein Theil des Concertes wurde von dem ausgezeichneten Musikdirector und Componisten E. Reyer dirigirt. —

Ein sehr beachtenswerthes Concert veranstaltet der Componist und Pianist Heinrich Bonewitz am 7. im Salle Pleyel, wobei u. A. ein Nonett und ein Quartett für Clavier-, Streich- und Blas-Instrumente und eine Violinsonate seiner Composition zur ersten hiesigen Vorführung kommen. Unter den Mitwirkenden erwähnen wir die Sängerin Emma zum Busch, den Baritonisten Lopez und den Violinisten Czeké. —

Frau Montigny, die wir schon früher als Frl. Caroline Rémaury gehört haben, gab am 29. Januar im Salle Pleyel ein glänzendes Concert. Sie ist das bedeutendste Talent, welches in den letzten zehn Jahren aus dem Pariser Conservatorium hervorgegangen ist. Ihre edle Auffassung und glockenreine Ausführung gewannen ihr schon frühzeitig den vollen Beifall erster Kunstnotabilitäten,

als wir sie noch in den gewählten Kreisen ihrer als Clavierlehrerinnen sehr rühmlich bekannten Schwestern und des Hrn. Le Couppey, Professor am Conservatorium, hörten. Mozart's Gmoll-Concert, Mendelssohn's Capriccio und drei sehr gelungene Compositionen von Schulhoff, Caprice, Dans les Montagnes und grande Polonaise bildeten ihre musterhaften, von einem sehr zahlreichen und eleganten Publicum mit stürmischen Ovationen aufgenommenen Vorträge. — Im letzten Conservatoire-Concert wurde Beethoven's neunte Symphonie mit Ausnahme des letzten Quartett-Solo's, welches schon so viele Sängerinnen und Sänger scheitern machte, mit musterhaftem Ensemble vorgeführt. — -ke.

Florenz.

Das musikalische Leben hierselbst ist im Grunde ein ziemlich schwaches und zeigt sich nur selten und schüchtern. Am 15. Januar fand im Cerclo artistico wieder eine musikalische Soirée statt; allen Nummern des Programms wurde mit mehr oder weniger Recht reicher Beifall zu Theil; der Italiener ist hierin viel freigebiger als der Deutsche, weil er in den Concertsaal weniger kritischen Verstand als warmes Gefühl mitbringt. Aus dem Programm erwähnen wir: La danza dei folletti (Koboldtanz) Phantasie-Caprice für die Harfe, von dem Componisten, M. Lorenzi, Schüler des hiesigen Institut musical, selbst executirt. Composition, Technik und Vortrag befriedigten allgemein. Abbé Federighi, dessen wir schon Erwähnung thaten, sang eine Donizetti'sche Romanze und mit M. Bichi zusammen ein ein Duo von Masini mit großer Sicherheit und angenehmem Vortrag. Das Orchester unter Direction von Maglioni spielte recht gut. —

Am 23. Januar veranstaltete Mabellini, Prof. der Compositionslehre am Institut musical hierselbst im Saal der Società Filarmonica vor einem zahlreichen, sehr gewählten und kunstverständigen Zuhörerkreis ein Concert mit allerdings vorwiegendem Privatcharacter. Es handelte sich nämlich um Vorführung von Compositionen von Schülern Mabellini's. Wir erwähnen ein Violin-Adagio von Feruccio Nucci, auf der G-Saite ziemlich gut, aber ohnes rechtes musicalisches Verständniß ausgeführt. Ferner Serenata del vilanello für Pianoforte von Pietro Bandini. Wenngleich der Werth der Composition ein zweifelhafter, so mußte man doch dem Vortrag und der Vorführung durch Frl. Filippi volle Anerkennung zu Theil werden lassen. Den meisten Beifall erntete ein von Lorenzi für die Harfe componirtes und auf Verlangen zwei Mal gespieltes „Souvenir." Endlich erwähnen wir noch eine Cantate von Luzzari, die kein gewöhnliches Talent verräth, und ein mit succès d'estime aufaufgenommenes „Lied" für Violine von dem Sohne des obenerwähnten Professors Mabellini.

Von wirklicher Bedeutung für das hiesige Kunstleben war das am 21. Januar gegebene Concert der Società Cherubini zum Besten der Ueberschwemmten in Pisa unter Mitwirkung der HH. Hans von Bülow, Carlo Baucardè, G. Giovacchini, Jefte Sbolci und Frau Albertini-Baucardè in dem schönen und geschmackvollen Saale der Società Filarmonica. Einmal der Zweck des Concertes, vor Allem aber der gefeierte Name des in dieser Saison hier zum ersten Mal öffentlich auftretenden H. v. Bülow hatten den Zuhörerraum vollständig gefüllt, wiewol die gestellten Preise ziemlich hohe (20 Frc. und 10 Frc.) waren. Das Concert, dessen Programm nach hiesigen Verhältnissen ein ausgezeichnetes war — die Wiederholung einzelner Nummern aus dem frühern Concert geschah auf vielfach geäußerten Wunsch — kann in jeder Hinsicht als durchaus gelungen bezeichnet werden und brachte allen Ausführungen in entsprechenden Abstufungen reichen, ungetheilten und wohlverdienten Beifall. Das Programm war folgendes: 1. Cherubini's Kyrie und Gloria, mit ebenso feiner Nuancirung als wirkungsvoller Frische und Kraft von der Società Ch. gesungen, 2. Beethoven's Trio Op. 97, executirt von den HH. v. Bülow, Giovacchini u. Sbolci. Daß die Vorführung eine durchaus meisterhafte und vollendete war, war selbstverständlich und unbestritten Bülow's einzigem Spiel zu verdanken, welchem sich die Saiteninstrumente, was Auffassung und Interpretation betrifft, folgsam accommodirten. 3. ein Verdi'sches Duett, gesungen von Hrn. Baucardè (Tenor) und Frau (Sopran). Während die Stimme der Letzteren große Frische, Leichtigkeit und Fülle zeigte, ließ Hr. B.'s Gesang leider jeglichen Schmelz vermissen und zeigte, daß seine Glanzzeit vorüber ist, wiewol nicht zu läugnen ist, daß Hr. B. sein sehr gut geschultes Organ mit vieler Gewandtheit zu verwerthen wußte. 4. Chopin's Allegro di Concerto, Op. 46, vorgeführt durch Bülow. 5. u. 6. Tenor-Arie und Inflammatus aus Rossini's Stabat mater. Der hinreißende Gesang der Frau Albertini-Baucardè erweckte den stürmischsten Beifall und veranlaßte ein unausweichliches Da capo. 7. Liszt's Pater noster und Ave Maria, über die wir bereits näheres berichtet, und 8. Ricordanza, Elegie sowie Venezia e Napoli, Gondoliera und Tarantella von Liszt, vorgetragen durch Hrn. v. Bülow. — K. R—e.

Magdeburg.

Mit dem neuen Jahre pulsirt auch in unseren Musikzuständen neues reges Leben, wie die jüngst stattgehabten Abonnements-Concerte der Loge, Harmonie und des Casino's in erfreulicher Weise bekunden. Zu dem der letzteren Gesellschaft sandte uns Leipzig den hier recht beliebten Violinisten Rob. Heckmann, dessen Spiel neuerdings an Intensivität und Eleganz gewonnen hat und der, wie auch die „Magdeburger Ztg." hervorhebt, durch die stylvolle Wiedergabe des halbvergessenen, von Hrn. H. mit einer gelungenen Cadenz versehenen Emoll-Concertes von Viotti die Kenner entzückte, den Beifall des größeren Publicums sich aber durch den seelenvollen Vortrag zweier Salonstücke (Elegie von Ernst und Phantasie von Léonard) in hohem Maße erwarb

Das sechste Logen-Concert am 26. Januar wurde durch die Eroica eröffnet, deren vortreffliche Ausführung durch unsere Concertcapelle sich der ungetheiltesten Anerkennung erfreute; desgleichen die das Concert beschließende, schwungvolle Festouvertüre von Jul. Mühling. — Durch den sinnigen Vortrag der großen Freischütz-Arie hat Frl. Marie Falkner aus Berlin (Schülerin von Frl. Jenny Meyer) sich auf das Vortheilhafteste bei uns eingeführt; diese jugendlich-frische von guter Schule zeugende Stimme, mit der sich feinfühlender Geschmack sowie reiche, dramatische Begabung vereinen, wirkte erwärmend auf das Publikum, wie auch der sowohl nach der Arie als nach den Liedern von Mendelssohn und Taubert gespendete stürmische Beifall deutlich erkennen ließ. — Den instrumental-solistischen Theil vertrat wiederum Hr. Heckmann, gewiß ein Beweis der Würdigung und großen Beliebtheit des jungen Künstlers. Es genügt daher, zu constatiren, daß derselbe durch die ihm eigene Wärme des Ausdrucks, meisterliche Bewältigung aller technischen Schwierigkeiten im Vortrag des Dmoll Concerts von Vieuxtemps sowie der hier nur selten gehörten, herrlichen Ciaconna von Bach und der auf Verlangen zugegebenen Elegie von Ernst das Publicum wiederholt zu allgemeiner Begeisterung hinriß. — Den Freunden der Kammermusik wird im hiesigen Tonkünstler-Verein demnächst Gelegenheit geboten werden, Hrn. H. auch als Quartettspieler kennen zu lernen und sind für diese Abende mehrere interessante Novitäten in Aussicht genommen, so z. B. ein neues Streichquartett von Svendsen.

Für die noch übrigen Abonnements-Concerte der Loge und Harmonie erwarten wir noch die HH. Edm. Singer aus Stuttgart und de Swert aus Berlin, Frl. Hauffe aus Leipzig und als Gesangssolisten die HH. Hill und Gunz sowie Frl. Landauer aus Braunschweig; gewiß genußreiche Aussichten, über welche zu referiren wir später noch Gelegenheit nehmen werden. — —r.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Basel. Am 30. v. M. sechstes Abonnementconcert mit Th. Ratzenberger, welcher großen Erfolg hatte. Ausgeführt wurden: Ouverture von Cimarosa und zu „Egmont", Cdur-Symphonie von Bierling, Esdur-Concert von Beethoven, Solostücke von Lassen und Chopin &c. — Am 1. d. M. vierte Kammermusiksoirée mit Hrn. Kern: Quartette in Fdur von Mozart und Adur Op. 41 von Schumann, Lieder von Mendelssohn und Schumann. —

Berlin. Am 23. v. M. geistliche Aufführung des Kirchen-Sängerchors unter Leitung des Organisten Rhode; u. A. Motetten von Grell und Succo, Lieder von Prätorius und Orgelcompositionen von Rhode. — Am 29. v. M. Concert Tausig's; u. A. Kreisleriana von Schumann und ungarische Rhapsodie von Liszt. — Am 31. Concert des Domchors: Toccata und Choralvorspiel (Prof. Haupt) und Motette „Jesu, meine Freude" von Bach, Miserere von Allegri, Lamentationen von Frank, Bußlied von Beethoven, Chor aus Rossini's Stabat mater (!) &c. — Am 1. d. M. zweite Soirée Bilse's mit Mary Krebs und Otto: Ouverturen zu „Coriolan" und „Tannhäuser", Schumann's Dmoll-Symphonie, „Fee Mab" von Berlioz, Don Juan-Phantasie von Liszt &c. —

Chemnitz. Am 28. v. M. zweites Abonnementconcert der Concertgesellschaft mit Edm. Singer und Frl. Jaschke: Ouverture zu „Anacreon" von Cherubini, fünfte Suite von Lachner, Concert-Allegro von Paganini und Lieder von Dietrich und Fischer. —

Copenhagen. Am 25. v. M. drittes Abonnementconcert des Musikvereins mit der Pianistin Erika Lie: Quartett von Beethoven, Ballade von Chopin, Clavier-Quintett von Schumann sowie Lieder von Clara Schumann und Lindblad. —

Eisenach. Am 31. v. M. zweites Symphonieconcert des Musikvereins unter Thureau's Leitung mit Frau Fichtner-Spohr aus Gotha: Beethoven's Cmoll-Symphonie, Fidelio-Arie und Türkischer Marsch aus den „Ruinen von Athen" &c. —

Eisleben. Am 21. v. M. Soirée zum Besten des hier zu errichtenden Lutherdenkmals mit einem Vortrage des Prof. Gosche aus Halle: „Luther in der Geschichte der Dichtung und Kunst". Der musikalische Theil, arrangirt von Md. Rein, enthielt: Violinsonate von Mozart, Mendelssohn's Gmoll-Concert, vierte Scene aus „Frithjof" von M. Bruch, „Sängerfahrt" von Hauptmann &c. — Am 27. v. M. Concert des Musikvereins mit den HH. Apel (Piano), Haak (Violine) und Ulrich (Violoncell) aus Halle: Trio von Fesca, Violinconcert von Goltermann, „O Isis und Osiris" von Mozart, „Die Nacht" von Schubert, „Sommerlied" von Mendelssohn &c. —

Halle. Am 4. drittes Abonnementconcert unter Voretzsch's Leitung mit Frau Hüfner-Harken aus Jever und Concertm. Röntgen aus Leipzig: Prometheus-Ouverture von Beethoven, Jupiter-Symphonie und Violin-Concert von Mozart, Violinsonate von Händel sowie Gavotte und Rondo von Bach, „Erlkönig" von Schubert, Lieder von Meinardus &c. —

Hamburg. Am 25. v. M. zweite Soirée der HH. Pianist Riemann, Marwege und Wiemann mit interessantem Programme: Trio von Grädener, Präludium und Fuge aus Op. 53 von Rubinstein, Ballade Op. 52 von Chopin, Suite von Goldmark und als beruhigender Schluß ein Trio von Haydn. —

Hannover. Am 22. v. M. sechstes Abonnementconcert der königl. Capelle mit Frl. Magnus und A. Rubinstein, „Trennung" aus den „Sommernächten" von Berlioz, Dmoll-Symphonie von Schumann, Ouverture zu Schubert's „Rosamunde", Lieder aus Schumann's „Frauenliebe und Leben" und Claviersoli von Schubert und Chopin. —

Leipzig. Am 4. „Mendelssohnfeier" von Delphine v. Schauroth zum Besten einer Mendelssohnstiftung für arme Talente. — Am 5. zweite Kammermusik des Gewandhauses mit der Pianistin Hauffe: Sextett Op. 18 in Bdur von Brahms, Adur-Quartett von Schumann, Bdur-Trio von Schubert und Violoncellvariationen von Mendelssohn. — Am 6. Matinée der blinden Concertistin Kuhn mit Fr. Peschka, Frl. Stürmer und den HH. Reinecke, Behr und Mitterwurzer. — Am 7. Concert Blumner's mit Fr. Hüfner-Harken aus Oldenburg sowie den HH. Reinecke, David, Hermann und Hegar: Suite von Bach, Wanderer-Phantasie von Schubert, Clavierquartett Op. 44 von Kiel, Symphonische Etuden von Schumann, Mazurek von Blumner &c. — Am 8. achtes Euterpeconcert mit Frl. Holländer aus Berlin und Hrn. Schmidt vom hiesigen Stadttheater: Cdur-Suite Op. 101 von Raff, Symphonie von Svendsen &c. — Am 10. Orchesterpensionsfonds-Concert mit Frl. Emma Brandes und Frau Peschka: Phantasie-Ouverture von Benett, Römischer Carneval von Berlioz, Violinsolo von Bach für zwanzig Violinen arrangirt von Stör, Arie aus dem „Unterbrochenen Opferfest" (!) &c. — Am 14. fünfzigste Aufführung des Dilettantenorchestervereins mit Frl. Clara Schmidt, den HH. Behr und Wiedemann, der Singakademie und dem Männergesangverein „Hellas": Emoll-Symphonie von Beethoven, Jubilate von Händel &c. — Außerdem Soiréen der „Liedertafel", des „Männergesangvereins" &c. &c. Die Concertfluth geht folglich jetzt hier gefährlich hoch. —

Löwenberg in Schl. Am 25. v. M. Concert des neuen Musikvereins; u. A. Finale aus Mendelssohn's „Loreley" und Schubert's Hmoll-Symphonie. —

Oldenburg. Am 28. v. M. viertes Abonnementconcert der Hofcapelle: Ouverture zum „Haideschacht" von Holstein, Eroica und altchristlicher Bittgesang für Chor und Orchester von Dietrich. —

Pest. Am 28. v. M. Abschiedsconcert von Sophie Menter: Sonate Op. 81 von Beethoven, Lieder von Rubinstein und Hornstein, Edur-Polonaise und Tarantelle von Liszt &c. —

Sangerhausen. Organist Julius Voigtmann, welcher sich um das dortige Musikwesen sehr verdient macht und vor einigen Monaten auch einen Gesangverein gründete, veranstaltete am 30. v. M. eine Soirée und brachte Kalkbrenner's Dmoll-Concert und Notturno von Liszt zu Gehör; Frl. Rosa Schönlein trug einen Walzer von Brassin und die Tarantelle von Moscheles vor, und deren Schwester sang Lieder von Liszt und Lammers sowie mit Fr. Hacker ein Duett „Gesang der Meerweiber" von Gade. —

Stralsund. Am 28. v. M. Abendunterhaltung des Gymnasialchores, veranstaltet vom Gymnasiallehrer Dornheckter, welche unter ähnlichen Verhältnissen Nachahmung verdient: „Der Sturm" für Chor und Orchester von J. Haydn, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven, „Zigeunerleben" von Schumann, Altdeutscher Schlachtgesang von Rietz und Frühlings-Botschaft von Gade. —

Vevey. Am 4. sehr erfolgreiches Concert Th. Ratzenberger's mit seinem Bruder und Frl. Mengis: Romanze und Variationen für zwei Claviere von Schumann, Abendlied von Ratzenberger, ungarische Rhapsodie von Liszt &c. —

Weimar. Am 4. Concert Edm. Singer's mit Frl. Stephan und den HH. v. Milde und Lassen: ungarische Rhapsodie von Singer, Lieder von Brahms, Rubinstein und Kirchner &c. —

Wien. Am 20. d. M. zweites Gesellschaftsconcert: Rubinstein's „Thurmbau zu Babel". — Das letzte philharmonische Concert brachte: Reinecke's Ouverture zu „Dame Kobold", Hiller's Fismoll-Concert, Schumann's Cdur-Symphonie und „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz. —

Vermischtes.

— Ein neues Portrait von Beethoven, entworfen und gezeichnet von Fr. Schwörer, gestochen von Paul Barfuß, kündigt die rühmlich bekannte Kunstverlagshandlung von Friedrich Bruckmann in München mittelst Circular folgendermaßen an: „Das Blatt, in breiter kräftiger Linienmanier gestochen, stellt Beethoven in ganzer Figur dar. Der Meister steht einsam, in seinen Mantel gehüllt, auf einer weiten Ebene, beide Hände auf den linken Schenkel gestützt, indessen der linke Fuß Disteln und anderes Unkraut zertritt. Dunkle Gewitterwolken bedecken einen Theil des Himmels, der eben sich wieder aufzuhellen beginnt; im Hintergrunde ragt der Stephansthurm aus der Donauebene empor. Von ausgezeichneter Wirkung ist das Antlitz des Tonschöpfers, welchem noch lebende Jünger und Freunde desselben die größte Aehnlichkeit zuerkennen." Die Preise des Blattes, dessen Stichgröße 55 Centimètres Höhe und 37½ Centimètres Breite beträgt, sind 16, 8, 5 und 4 Thlr. —

— Aus Wien wird geschrieben: „Es ist seit längerer Zeit in der Presse wie im Publicum das Bedürfniß aufgetaucht, auch Wien durch populaire klassische Concerte bereichert zu sehen, wie solche in Paris, Brüssel und Berlin an der Tagesordnung sind, Concerte, in welchen gegen ein mäßiges Eintrittsgeld dem großen Publicum die Meisterwerke unserer Tonheroen in gelungener Ausführung geboten werden sollen. Impresario Weiser, aufgemuntert von vielen Kunstfreunden und mit hinlänglichen Fonds versehen, hat sich entschlossen, solch' ein Unternehmen in's Leben zu rufen und hat Hrn. Capellmeister Carlberg auf die Dauer von mehreren Jahren als Dirigenten engagirt." — Wir wünschen dem Unternehmen ein recht dauerndes Gedeihen. —

Bekanntmachung.

Das Organistenamt an der Kirche zu S. S. Petri et Pauli hierselbst soll bis 1. Juli c. anderweitig besetzt werden. Bewerber, welche ihre vollständige theoretische Ausbildung, sowie hervorragende praktische Tüchtigkeit in der Musikwissenschaft und Orgelbau-Technik nachweisen können, werden ersucht, ihre Zeugnisse bis 1. März c. an uns einzureichen.

Der Gehalt incl. Wohnung beträgt 550 Thaler.

Görlitz, den 26. Januar 1870. **Der evangelische Gemeinde-Kirchenrath**
gez. **Richtsteig.**

Novitäten-Liste vom Monat Januar 1870.

Empfehlenswerthe Musikalien

publicirt von

J. Schuberth & Co.

in Leipzig und New-York.

Bach, J. S., Chromatische Phantasie für Piano. Mit Fingersatz von L. Köhler. 10 Ngr.

Beethoven, L. v., Op. 46. Adelaide. Transcription pour Piano par H. Berens. Edition soigneusement revue, corrigée et doigtée par K. Klauser. 15 Ngr.
— Op. 50. 2ème Romance de Violon. Transcription pour Piano par Raff. Edition soigneusement revue, corrigée et doigtée par K. Klauser. 10 Ngr.
— Zur Erinnerung „für Elise", Albumblatt für Piano. Edition soigneusement revue, corrigée et doigtée p. K. Klauser. 4½ Ngr.

Brunkenthal, Bertha, Baronessa, Op. 4. Il di dei morti per una voce a cantare con accompagnamento del Piano. 7½ Ngr.
— Op. 5. „Wen einmal du geliebt". Lied für Mezzo-Sopr. mit Piano. 10 Ngr.

Dotzauer, J. J. F., 12 Duettinos für Piano und Violine. Cah. 3. Schubert, Ave Maria. Mendelssohn, Auf Flügeln. Krebs, Die Heimath. 20 Ngr.

Field, John, 12 Nocturnes. Neue Pracht-Edition, revidirt von Liszt und K. Klauser. No. 9. Emoll. 5 Ngr.
— — No. 10. (Pastorale). Edur No. 11. Esdur No. 12. (Midi) Edur. à 10 Ngr.
— Reviens. Cavatine pour Piano. Edition soigneusement revue, corrigée et doigtée par K. Klauser. 4½ Ngr.

Gottschalg's Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel. Bearbeitet unter Revision und mit Beiträgen von Franz Liszt. Heft 9. Mozart, W. A. a) Einleitung, b) Andante aus der Fmoll-Fantasie. 12½ Ngr.
— Heft 10. Raff, Joach. a) Winterruhe, b) Canon, c) Gelübde, d) Fern, aus Op. 55. 12½ Ngr.

Händel, G. F., Variationen: the harmonious Blacksmith für Piano. Mit Fingersatz von L. Köhler. 5 Ngr.

Hässler, J. G., Op. 13. Grande Gigue pour Piano. Edition soigneusement revue, corrigée et doigtée par K. Klauser. 6 Ngr.

Jaell, A., Op. 14. La Danse des Fées pour Piano. Edition soigneusement revue, corrigée et doigtée par K. Klauser. 15 Ngr.

Krug, D., Le petit Repertoire de l'Opéra pour Piano (La 2de Serie est continuee par C. Fradel.) No. 37. La Flûte magique de Mozart. No. 48. Crispino e la Comare de Ricci. à 7½ Ngr.

Maylath, Henry, Op. 54. Encouragements pour Jeunes Pianistes. Cah. 1. Elisire d'amore. Lucia de Donizetti. Cah. 2. Godefrey-Valse. Trovatore de Verdi. Cah. 3. Lucrezia de Donizetti. Traviata de Verdi. à 5 Ngr.
— Op. 55. L'Opéra bouffé (Français) Récréations pour petits Pianistes. Cah. 1. Valse et Galop. (Grand Duchesse). Cah. 2. Bonne Nuit. Piff, Paff, Puff. (Grand Duchesse). Cah. 3. Orphée-Galop. à 5 Ngr.

Müller, C. F. W., Op. 69. Fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor. Morgenstille. Herbststurm. Frisch hinaus. Frühlingsgruss. Du prächtiger, lichter Blüthenbaum. Part. und Stimmen. 1 Thlr 5 Ngr.
— Op. 71. Die alten und die jungen Zecher, für vierstimmigen Männerchor. Part. und Stimmen. 1 Thlr.

Raff, Joach., Op. 78. Zweite grosse Sonate für Pianoforte und Violine. Neue revidirte mit Fingersatz u. Bogenstrich versehene Ausgabe von Ferd. David. 3 Thlr.

Scarlatti, D., Katzen-Fuge für Piano. Mit Fingersatz von L. Köhler. 5 Ngr.

Schmitt, Jac., Op. 325. Musikalisches Schatzkästlein. 133 beliebte Opern- und Volksmelodien, Lieder, Tanzweisen, Märsche etc. im leichten Style arrangirt progressiv geordnet für Violine solo. Heft 2. 7½ Ngr.
— Op. 332. Bibliotheca religiosa. Album geistlicher Melodien für Piano. No. 4. Haydn, Die Schöpfung. 20 Ngr.

Schumann, Rob., Op. 68. Jugend-Album. 43 kleine Clavierstücke, bearbeitet für Pianoforte und Viola. Heft 7. 8 à 20 Ngr.

Szemelényi, E., Op. 50. Transcription-Fantaisie sur l'air anglais: „Kathleen Mavourneen" (de Crouch) pour Piano. 15 Ngr.

Wels, Ch., Op. 84. Sans octaves. Six Morceaux brillants et non difficiles pour Piano. No. 3. Valse mignonne. No. 4. Nocturne-Rêverie. à 7½ Ngr.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 18. Februar 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 8.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Der Haideschacht.

Oper in drei Acten von **Fr. v. Holstein.**

Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 5 Thlr.

In Leipzig zum ersten Male aufgeführt am 29. Januar d. J.

Seit dem letzten Decennium beginnt es in Deutschland auf dem Gebiete der dramatischen Production wieder regsamer zu werden und immer lebhafter sieht man die dramatischen Componisten der Gegenwart nach dem von Wagner mit aller Entschiedenheit vorgezeichneten Ziele theils rückhaltloser theils reservirter hinstreben, je nach dem Standpunct ihrer Anschauung und Entwicklung dasselbe mehr oder weniger entschieden und erfolgreich ins Auge fassen.

Sind auch aus anderen Gründen bisher noch nicht hervorragende Resultate erreicht worden, so lassen doch diese (meist auf der Schwelle zwischen älterer und neuerer Richtung, zwischen Epigonenthum und Fortschritt stehenden) Erscheinungen hoffen, daß deutsche Production den uns noch immer heimsuchenden fremdländischen Invasionen endlich einen kräftigeren Damm entgegensetzen, daß es R. Wagner nicht lange mehr vereinsamt auf seiner Höhe überlassen werden wird, diesen Kampf allein auszukämpfen. Auch Fr. v. Holstein's am 29. Januar auf der Leipziger Bühne zum ersten Male unter sehr lebhafter Theilnahme zur Aufführung gelangte Oper „Der Haideschacht" sehen wir, besonders was den Text betrifft, von besserem Streben inspirirt, und, erfordert die Beurtheilung eines dramatischen Erstlingswerkes schon wegen mancher Rücksichten des Componisten auf leichtere Ausführbarkeit, auf den jetzigen Geschmack der Bühnendirectionen, auf deren Oekonomie 2c. eine rücksichtsvollere Beurtheilung, so wird dies noch mehr unsere Pflicht sein, sobald sich jener bessere Geist, wenn auch zuweilen in noch etwas schüchterner Weise, doch immerhin schon ganz deutlich und achtungswerth in seinem ersten dramatischen Werke zeigt.

Fr. v. Holstein hat sich nach dem Vorgange Wagner's das Textbuch selbst geschrieben, was zu einheitlicherer Anlage des Ganzen natürlich nicht unwesentlich beiträgt. Einer dem Clavierauszuge und dem Textbuche beigegebenen Notiz zufolge liegt letzterem eine alte schwedische Bergmannssage zu Grunde, nach welcher dem tiefsten Schachte des Faluner Kupferberges, dem Haideschachte, die Kraft innewohnt, daß die in ihm Verunglückten völlig unverändert an Körper und Gestalt erhalten blieben, sodaß sie, nach langen Jahren aufgefunden und an das Tageslicht gebracht, keine Spur des Todes an sich trugen, sondern Lebenden glichen, die in süßen Schlaf versunken dalagen. Dieses schon von E. T. Hoffmann, Oehlenschläger, Rückert u. A. in verschiedenster Weise benutzte Motiv ist auch v. Holstein's Opernbuche zu Grunde gelegt und auf Grund dieser Sage hat der Autor folgende Handlung erfunden. Vor einer längeren Reihe von Jahren hat sich der Obersteiger der Faluner Kupferwerke, Swend Stirson, zu einem vermeintlichen Verbrechen durch einen anderen Bergmann, Namens Olaf verleiten lassen, als dieser ihn davon benachrichtigt, daß sein Feind Froböm, der Verführer seiner Schwester Helge, durch Goldgier verlockt, des Nachts im Haideschachte Schätze zu heben gedenke. St. eilt in Folge dieser Mittheilung in den Haideschacht, ringt mit Fr. und zieht hierbei sein Messer gegen denselben, stürzt aber mit ihm plötzlich in die Tiefe, weil die Wand des Schachtes zusammenbricht. Olaf bringt den Obersteiger zum Leben zurück, dieser aber kann sich des Gedankens nicht mehr erwehren, den Fr. ermordet zu haben und wird von steten Gewissensbissen verfolgt. Um sein Verbrechen einigermaßen zu sühnen, erzieht er zusammen mit seinen eignen Kindern (Valborg und Björn) Elis, den Sohn Froböm's und seiner verlassenen Schwester, welche in völligen Tiefsinn verfallen ist und unabläßig auf die Rückkehr des Ge-

liebten harrt. Zwischen Valborg und Ellis, denen jene grause Scene im Haideschachte unbekannt geblieben ist, entwickelt sich beim Heranwachsen eine immer innigere Zuneigung, in Folge deren St. den Ellis aus seinem Hause entfernt. Dieses Liebesverhältniß wird jedoch mit Hülfe des Bruders Björn heimlich fortgesetzt und vom Vater am Morgen des Johannestages, mit welchem die erste Scene beginnt, von Neuem entdeckt, als die Mädchen des Ortes diesen Tag zu feiern kommen und einen verrätherischen Strauß an Valborg's Fenster befestigt erblicken. Am Johannestage erwartet auch die tiefsinnige Helge ihren Geliebten, weil er versprochen hat, sich mit ihr an demselben trauen zu lassen. An demselben Morgen kommt aber Olaf aus Deutschland zurück, wo er im dreißigjährigen Kriege bei den Schweden mitgefochten hat, und ertrotzt von Stirson durch die Drohung, dessen Verbrechen zu verrathen, Geld und Gut; als er aber in gemeiner Lust auch nach der Tochter verlangt, bricht St. die Geduld und er erklärt, nur dann einzuwilligen, wenn der Gemordete wiederkehre und die Schmach seiner Schwester sühne. Olaf, auf Rache sinnend, beredet nun nicht nur den Ellis, welchem sein Vater im Traume Schätze im Haideschacht gezeigt hat, sondern auch Stirson's Sohn, der dem Vater trotz aller Vorsicht zu entrinnen weiß, zu einer Fahrt in den Schacht. Bei der Fahrt selbst kommt aber Olaf durch böse Wetter um, während die jungen Leute beide gerettet werden. Hierbei ist auch die Leiche des vor langen Jahren Verunglückten entdeckt worden, welche man im ersten Augenblicke für die seines Sohnes hält, die aber von der, an derselben am Schlusse leblos zusammensinkenden Schwester des Obersteigers sofort erkannt wird. St. überzeugt sich, daß er an Fr.'s Tode keine Schuld trage, und der Verbindung der Liebenden steht somit kein Bedenken mehr im Wege. — Die Ausführung dieses Textbuches verräth eine poetische, feinsinnige Natur und Talent für Erfindung fesselnder Situationen, welche sich öfters zu ganz dramatischer Lebendigkeit erheben. Einzelne Charaktere z. B. der des, auch in der Musik dem Caspar im Freischütz nahe verwandten Olaf, sind ganz charakteristisch gezeichnet, und lassen sich auch an das Buch nicht überall die Ansprüche hinreichenden dramatischen Flusses, streng logischer Entwicklung und intensiverer Ausgeprägtheit stellen, so verdienen doch besonders einzelne Scenen wegen ihrer treu und wahr aus dem Leben gegriffenen Zeichnung rühmend hervorgehoben zu werden, z. B. das erste Begegnen zwischen Stirson und Olaf und die überaus wehmüthige Familienscene im letzten Acte. Auch ist ein nicht unwesentlicher Vorzug dieses wirklich von poetischem Hauche durchwehten Textbuches, daß es der Musik fast durchgängig recht günstige Entfaltung bietet. —

Was nun die Musik betrifft, so tritt am Meisten das Streben des Componisten nach möglichst populärer Anlage, nach wahr und natürlich aus dem Leben gegriffener Schilderung sowie nach recht klarer, durchsichtiger Structur in die Augen. Diesem Bestreben hat derselbe sogar vielfach Vorzüge zum Opfer gebracht, welche sich in anderen Werken von ihm finden, z. B. größere Freiheit im Satzbau und in den Rhythmen, und auch jedenfalls nur aus diesem Grunde öfters beliebtere oder volksthümlicher gewordene Melodien herangezogen. Der Zwang, welchen er sich in dieser Beziehung angethan, hat ihn unleugbar zu etwas zu durchgängiger Symmetrie, metrisch allzu fest gegliederter Knappheit und Gleichmäßigkeit in der Bildung seiner sonst sehr melodiösen Sätze und Perioden verleitet, unter der auch interessantere Entfaltung der Rhythmik unvermeidlich leiden mußte. Im Interesse künftiger Schöpfungen fühlen wir uns daher gedrungen, dem begabten Componisten freieren, durch gewandten Wechsel anziehender Rhythmen gehobenen Schwung und breiteren Erguß seiner Hauptgedanken zu empfehlen, sowie: überhaupt noch rückhaltloser als bisher aus den werthvollen Errungenschaften der neueren Schule zu schöpfen. Wir dürfen dann um so kräftigere Befruchtung seines Talentes hoffen, als sich in vielen Stellen deutlich die (jedenfalls nur durch äußere Besorgnisse zurückgedrängte) Neigung zu langathmigerer und dadurch seelenvollerer Anlage, zu charakteristischer Schilderung und wirkungsvollen Steigerungen zeigt. Ohne daß H. deshalb einen Augenblick die von ihm mit Recht festgehaltene Basis fester und klarer Gliederung und wahrhaft künstlerischer d. h. freierer Symmetrie zu verlassen braucht, können sich durch kühnere, bedeutendere Entfaltung seiner Phantasie die schönen Keime seines Talentes dann hoffentlich noch reicher entfalten. Am Fernsten scheint seinem Naturell das greller leidenschaftliche, besonders aber das eigentlich dämonische Element zu liegen, obgleich er seine Musik sonst durch Weber'sches oder Marschner'sches Colorit ganz wirkungsvoll ausgestattet, auch zuweilen prächtige Contraste hingestellt und einzelne Charaktere ausgeprägter gezeichnet hat, als sich erwarten ließ. Auf dem Gebiete volksthümlicher Lyrik hat H. seine anmuthigsten, duftigsten Blüthen entfaltet, wahrhaft ungeschminkt sinnige, zuweilen durch Schumann, Gade, Löwe ꝛc. glücklich inspirirte und durch ihre Natürlichkeit anziehende anspruchslose Stimmungsbilder, welche gewiß niemals verfehlen werden, ihre unmittelbare Wirkung auf jedes empfänglichere Gemüth auszuüben. Durch natürliche Frische fesseln besonders auch verschiedene Chöre, durch sinnige, edle Empfindung einzelne Ensemble's. Die technische Anlage endlich verräth den routinirten Musiker, sowohl was Sangbarkeit und Euphonie als geschickte, wenn auch noch seltener besonders hervortretende Instrumentirung betrifft. Zuweilen sind auch nicht üble Keime nationalen Colorits vorhanden, doch hätten sich dieselben im Interesse der Localfarbe öfters noch ausgeprägter entfalten können. —

Die streng und klar in der üblichen Sonatenform gehaltene (bei der hiesigen ersten Aufführung lebhaft applaudirte) Ouverture führt in ganz lebendig anregender Weise in das ganze Werk ein. Wiederholt tritt das erste populäre Hauptmotiv

Moderato con moto e maestoso.

ꝛc.

con 8va

wirkungsvoll hervor zwischen der im Allegro geschilderten Unruhe des bösen Gewissens

Allegro con spirito.

pp

etc. simile.

und der im zweiten Allegrothema nach einigen kräftigen volksthümlichen Strichen sich äußernden still schmerzlichen Klage der Liebenden

8va

p

etc. repet. —

Aus dem ersten hübschen Duett der Geschwister ist der warm empfundene Mittelsatz

Andantino.

O laß, o laß aus hol-den Mädchen-träumen er-

wek-ken dich —, er-wek-ken dich des Freun-des

Wort, (Corni) o wol-le nicht die Nacht versäu-men, etc. simile.

zu erwähnen, desgleichen aus Stirson's geistvoll gezeichnetem ersten Auftreten die edel gehaltene düstere Stelle „o könnt' ich einmal schlafen wieder!", auf welche der auch durch freiere Rhythmik sich auszeichnende fröhliche Doppelchor der Mädchen (der Tell-Introduction nicht unähnlich)

I. Chor. Allegro con moto.

Bist nun ge-kom-men, Mittsom-mer-tag, schöner wird nim-mer Wald nun und Haag ___

rc.

II. Chor: Bist nun ge-k.

und: Allegro con spirito.

Willst du dein Glück ver-schla-fen? schön Jungfräulein, wach rc.

um so erfrischender wirkt. Diese ganze Scene überhaupt athmet ächt volksthümliche Frische und Naivetät und in ähnlichem Grade der erhebende Chor der Kirchengänger. Seelenvoll und ungeschminkt giebt sich die Arie der resignirenden Valborg,

Andante con moto.

Mag auf Er-den nichts be-ste-hen,

simile.

in 8bassa

mö-gen wech-seln Jahr und Tag ___, nim ___ etc.

in welcher nur der Eintritt der Clarinetten und des Mittelsatzes überhaupt nicht ebenso stimmungsvoll erscheint. Günstig wird der frische herzige Knabe Björn (Sopran) mit folgendem (stark applaudirtem) Liede eingeführt:

Allegretto.

Lu-stig zieht der Som-mer-wind

ü-ber Wäl-der, ü-ber Se-en, rc.

nur die zu derbe Instrumentirung des Bmoll-Mittelsatzes könnte etwas gelichtet werden. Daß sich der Autor in der folgenden Scene nicht zu einem sehr nahe liegenden banalen Liebesduett hat verleiten lassen, ist jedenfalls tactvoll. Die Kirchengängerscene wirkt ganz feierlich und ergreifend, weniger durch hervorstechende Erfindung als durch sehr glückliches Colorit, welches u. A. durch zwei in Tonica und Terz gestimmte und sinnig verwandte Glocken erhöht wird. Hierauf tritt das bisher nur in einzelnen Zügen durchleuchtende dramatische Element bei der Begegnung Olaf's und Stirson's zum ersten Male energischer in den Vordergrund. Das große Duett derselben enthält treffliche Steigerungen und läßt sowohl die Charaktere als auch die Seelenstimmungen deutlicher und fester gezeichnet hervortreten. Nur die Rhythmen erscheinen leider grade hier nicht immer bedeutend genug und durchaus zu stabil, z. B. in dem sonst nicht üblen Satze

Andante c. moto. simile.

St.: Weh — mich er-faßt — ein furchtbar, furchtbar Grauen

Die gemeine Gesinnung und besonders den Hohn Olaf's, als er dem Stirson Eins nach dem Andern für Bewahrung des Geheimnisses abpreßt, hat der Componist durch die wiederholt wiederkehrende Wendung

Allegro mod.

etc.

auszudrücken versucht, welche jedoch der Andeutung des lauernd Dämonischen nicht hinreichend entspricht, und Aehnliches gilt auch von der Stelle „Auf daß ich mit Behagen rc." Charakteristisch declamirt ist dagegen die Stelle „den Hohn sollst du bezahlen", doch darf der Sänger das von Wuth knirschende „den" nicht übermäßig dehnen. Zum Schlußsatz „So gilt es Kampf auf Tod und Leben" endlich nimmt der Componist

einen trefflichen, männlich energischen Anlauf. Schade nur, daß er im weiteren Verlauf die Wirkung zersplittert oder dem Wohllaut opfert. Immerhin giebt aber diese Nummer dem ersten Acte einen sonst recht wirksamen und noblen Abschluß. —

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Leipzig.

Am 7. gab uns Herr Sigismund Blumner aus Berlin durch ein von ihm im Saale des Gewandhauses veranstaltetes Extraconcert in noch ausgedehnterem Grade als bisher Gelegenheit, ein umfassenderes Urtheil über diesen höchst beachtenswerthen Künstler zu gewinnen. Hr. Blumner hat bekanntlich durch die von ihm in Berlin veranstalteten, in d. Bl. bereits öfters höchst anerkennend erwähnten renommirten „Montagsconcerte" die Aufmerksamkeit schon seit Jahren in weiterer Ausdehnung auf sich gezogen und sich weder durch unausgesetzte materielle Opfer noch durch die ihm sonst entgegengesetzten entmuthigendsten Hindernisse abschrecken lassen, dem so schwer aus seiner Indolenz für derartige Unternehmungen zu erwärmenden Berliner Publicum Jahr aus Jahr ein nicht nur das Beste auf dem Gebiete der Kammermusik zu bieten, auf das Sorgfältigste gewählte Programme zusammenzustellen, sondern auch zu möglichst künstlerischer Ausführung dieser Programme die erreichbar besten Kräfte oft mit großen Opfern zu gewinnen. Aber auch außerhalb Berlin's hat sich Hr. Blumner, wie die uns aus den verschiedensten größeren Städten Norddeutschlands vorliegenden Berichte in durchweg übereinstimmender Weise bezeugen, einen höchst geachteten Namen erworben, besonders aber in jenen Städten eine Anzahl älterer wie neuerer werthvollerer Werke vorgeführt, welche bis dahin dem Concertpublicum derselben völlig unbekannt geblieben waren.

Schon wiederholt haben wir in unseren Neujahrsartikeln Gelegenheit genommen, es für eine der wichtigsten Aufgaben grade unseres Bl. zu erklären, so rühmlichen Bestrebungen unsere eingehendere Aufmerksamkeit zu widmen, auch wenn die Leistungen noch nicht die Vollendung eines Bülow oder Tausig erreicht haben. Noch mehr aber halten wir dies für unsere Pflicht, wenn solche Bestrebungen von anderen Seiten keineswegs richtig gewürdigt, vielmehr in zuweilen ungerechter Weise absprechend beurtheilt worden sind. Dies wird uns aber zugleich um so leichter, als unser Bl. schon vor Jahren über Bl.'s Spiel ein in erfreulichem Grade günstiges Urtheil zu fällen vermochte. Was in der damaligen Besprechung hauptsächlich hervorgehoben wurde, nämlich: gesunde, natürliche, plastisch ruhige Darstellung, gänzlich frei von Manierirtheit und affectirtem Wesen, sehr gut ausgebildeter und eleganter Anschlag, welcher in allen Schattirungen auf das Vortheilhafteste zur Geltung kommt, spielend leichte Beherrschung der gesammten Technik und treffliche Ausbildung der linken Hand, diese Vorzüge freuen wir uns auch diesmal in gleichem Grade bei Bl. betonen zu können. Man kann seinem Forte mitunter noch größere Klarheit, seinem Ausdruck noch mehr Wärme, seiner Darstellung noch größere Gleichmäßigkeit wünschen, wenn man aber weiß und berücksichtigt, unter welchen Eindrücken diesmal Hr. Bl. hier spielen mußte, kann man sich der begründeten Hoffnung hingeben, daß diese leichten Schatten ferner seine obigen Vorzüge wohl kaum mehr beeinträchtigen werden. Erwägt man zugleich das starke, an anstrengenden Aufgaben reiche Programm dieses Abends, so muß man seiner Kraft und Ausdauer alle Achtung zollen, wie überhaupt sein Forte oft von wirklich imposantem Eindruck ist. Hr. Bl. trug vor: Präludium, Sarabande und Bourrée aus Bach's englischen und französischen Suiten, Schubert's Wanderer-Phantasie, Kiel's Amoll-Quartett (von den HH. Concertm. David, Hermann und Hegar in gewohnter Trefflichkeit unterstützt), einen Mazurek eigner Composition sowie ein Valse-Impromptu und eine Paraphrase über das Rigolettoquartett von Liszt. In diesen Stücken hatte Bl. treffliche Gelegenheit, seine Vielseitigkeit zu zeigen. Gab er die Bach'schen Piecen mit Ausnahme der ersten mit plastischer und anregend belebter Klarheit, so zeigte er sich im Kiel'schen Stücke als gewiegter Ensemblespieler und fesselte in den modernen Sachen durch die wesentlichen Vorzüge eines geschmackvollen Salonvirtuosen, spielte auch Schumann's, ganz bedeutende Anforderungen stellende Etudes symphoniques uns meist viel besser zu Danke, als wir dieselben sonst, auch selbst von hervorragenderen Virtuosen zu hören Gelegenheit gehabt haben. Wir können daher nur mit dem aufrichtigen Wunsche schließen, daß Herrn Blumner auch ferner und andrerseits ebenso ehrliche Anerkennung seiner trefflichen Leistungen und Bestrebungen zu Theil werden möge. — Frau Hüfner-Harken aus Oldenburg unterstützte fast gänzlich unvorbereitet den Concertgeber in ausgezeichneter Weise durch den Vortrag einer Arie aus Händel's „Semele" und Schubert's „Erlkönig", welchen sie, gehoben durch Reinecke's genial fortreißende Begleitung, in so ächt künstlerischer Weise durchgeistigte und dramatisch belebte, daß sie das Publicum zu wiederholtem Hervorruf hinriß. — Z.

München.

Nach meinem Berichte über die Aufführung des „Rheingold" habe ich über unsere Oper Nichts mehr mitgetheilt, und zwar, wenn ich offen sein soll, weil es mir nicht sonderlich darum zu thun war, über Zustände zu berichten, die wie mit einem Schlage andere, größtentheils recht unerquickliche geworden sind. Was wir durch die Entfernung Bülow's verloren haben, zeigte sich grade auf diesem Gebiete sofort, und Jedem mußte sich die Ueberzeugung aufdrängen, daß wir allein diesem genialen Manne, diesem energischen Geiste alle die herrlichen Genüsse, alle die wahrhaften Musteraufführungen, von denen ich im vorigen Jahre berichten konnte, zu verdanken hatten. Die Zeiten, die nun folgten, boten ein trauriges Bild von Erlahmung und Zerfahrenheit und die Opernaufführungen, die wir erlebten, kamen zum großen Theile nicht über das Niveau einer Provinzialbühnenleistung hinaus, ja sie bewegten sich nicht selten an jener fatalen Grenze, wo der Zuhörer jedem nächsten Augenblick mit Angst und Bangen entgegensieht. Eine Wendung zum Besseren trat ein, als Hofcapellm. Wüllner aus besonderer Gefälligkeit — denn die Stelle eines ersten Capellmeisters ist noch immer nicht wieder besetzt — die Direction der bedeutenderen oder interessanteren Opern übernahm. Strafferes Zusammenhalten der mitwirkenden Factoren wie im Allgemeinen Correctheit waren nicht zu verkennen und konnten nach dem Vorausgegangenen nicht verfehlen, einen recht guten Eindruck hervorzubringen. Freilich ist dabei nicht zu verkennen, daß das Theaterdirigentenpult nicht als der eigentliche Platz zur Entfaltung von W.'s Thätigkeit anzusehen ist, denn es verräth sich, wie sich bei aller Anerkennung seiner künstlerisch tüchtigen Direction nicht verschweigen läßt, selbstverständlich noch eine gewisse Aengstlichkeit in Betreff routinirter Ueberwachung des complicirten Opernwesens, wodurch die Vorstellungen einen zuweilen etwas steifen Anstrich bekommen, die Tempi leicht etwas schleppend, die langsamen Sätze mit starker Hinneigung zum Kirchentempo genommen werden, vor Allem aber, und das zeigte sich am Deutlichsten bei einer Tannhäuser-Aufführung, auf die wir später noch ausführlich zu sprechen kommen, daß sich Schwung, Feuer und Begeisterung, die vom Dirigenten ausgehen und sich Mitwirkenden wie Zuhörern electrisirend mittheilen muß, aus jenem Grunde bei W. noch nicht frei genug entfalten.

Die Intendanz ihrerseits scheint den Grundsatz zu haben, das Publicum lediglich mit den theils durch wirklichen inneren Werth, theils durch das Alter an sich geheiligten Producten der Vergangenheit genau bekannt zu machen und vor der Berührung mit Neuem möglichst zu bewahren, und bethätigte dies hauptsächlich durch Vorführung solcher Opern, die schon seit mehreren Jahren vom Repertoir verschwunden waren. So hörten wir in den letzten vier oder fünf Monaten die Opern: „Der Waffenschmied", „Oberon", „Euryanthe", „Der häusliche Krieg", „Guido und Ginevra", „Armide", „Schwarzer Domino", Entführung", „Czaar und Zimmermann", „Das eherne Pferd", „Templer und Jüdin", „Stumme von Portici", „Troubadour", „Barbier", „Norma" und – „Tannhäuser". Letzteren verdankten wir einem Besuche der Königin von Würtemberg an unserem Hofe. Tausende von Musikfreunden hatten mit Sehnsucht einer Wagner'schen Oper entgegengesehen, denn die Aufführungen der Werke dieses Meisters sind ja immer eigentliche Festabende. Insbesondere waren sie es für uns Münchener in der schönen goldenen Zeit, als noch Bülow dirigirte, als noch Wagner persönlich die Proben mitleiten half und nach allen Seiten hin bis in's kleinste Detail seine Intentionen zur Geltung zu bringen wußte, sodaß wir im wahrsten Sinne des Wortes von Musteraufführungen reden konnten. Wenn dies durch die wärmste, von edlem Feuer der Begeisterung getragene Hingebung, durch unendlichen Fleiß und durch Heranziehung der besten Kräfte Deutschlands erreicht wurde, so wäre es gewiß eine kleinliche, ja verkehrte Ansicht, wollte man annehmen, das sei Alles nur zur Freude eines engeren Kreises, einer einzigen Stadt geschehen. Sicherlich verfolgte man höhere Zwecke und wurde geleitet von der Idee: die Münchener Hofbühne zu einer Pflanzstätte für mustergiltige Darstellung Wagner'scher Opern emporzuheben, die ihre Rückwirkung auf alle übrigen deutschen Bühnen unmöglich hätte verfehlen können. Nachdem neuerdings jedoch der persönliche Einfluß Wagners und Bülows aufgehört hat, mußte um so gebieterischer unserem Theater die Pflicht und die künstlerische Aufgabe nahe treten, mit der größten Gewissenhaftigkeit und heiligem Künstlerernst darüber zu wachen, daß die Tradition für diese mustergültige Auffassung der Werke W.'s bewahrt werde. Von solchen Voraussetzungen mochten auch die meisten der Zuhörer erfüllt gewesen sein, die in außergewöhnlicher Anzahl zur letzten Tannhäuser-Aufführung sich eingefunden hatten; allein gleich uns enttäuscht, werden sie das nicht gefunden haben, was sie suchten. Mit Bedauern mußte man bemerken, daß schon nach so kurzer Zeit so manche frühere Errungenschaften im Orchester wie bei den Sängern verloren gegangen waren. Der neu hinzugekommene musikalische Theil zur Illustrirung des Bacchanale im Venusberg am Anfang der Oper, der, was Originalität betrifft, seines Gleichen sucht, und der bei richtiger Wiedergabe von wunderbarer Wirkung ist, kam ziemlich matt zu Tage und blieb zum großen Theile unverstanden und wirkungslos. Im zweiten Acte wurden die Tempi meist zu langsam genommen, sodaß das Ganze sich nur mühsam abwickelte. Ich will jedoch auf weiteres Anführen und nähere Erörterungen dieser Aeußerlichkeiten, die unter Umständen noch zu ertragen sind, nicht eingehen. Mehr noch als diese, auch mehr noch als der unangenehm wahrzunehmende Mangel an Unterordnung im Gefüge des Kunstwerkes von Seiten der Darsteller, was Wagner'sche Werke bekanntlich am Allerwenigsten vertragen, war es, wie schon weiter oben erwähnt: der Mangel an Schwung, Feuer und Begeisterung, der die Oper nicht zu der gewünschten Wirkung gelangen ließ. Die Grundursache mag, besonders auch bei manchen Darstellern, in den Worten des Apostels Paulus liegen: „Hätt' ich die Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle". —

Zur Zeit gastirt hier die sächsische Hofopernsängerin Frau Kainz-Prause. Sie sang bisher in „Norma", „Troubadour" und „Fidelio". Die Erfolge, die sie sich errang, sind noch zweifelhafter Natur; nur als Leonore in „Troubadour" war ihr Sieg ein vollständiger, während sie dem Fidelio am Wenigsten entsprach, da hier ihr wenig gewandtes Spiel (auch ihre undeutsche Aussprache) zu fühlbar empfunden wurde. Auch die Stimme schien nicht ganz auszureichen, doch mag dies auf Rechnung zufälliger Indisposition kommen, denn ihr Stimmmaterial ist, wenn auch nicht mehr in der Frühlingsblüthe stehend, doch ein sehr großes und tüchtig geschultes; sympathisch jedoch klingt die Stimme nicht. —

Die Vorbereitungen zur Aufführung der „Walküre" haben, wie man sagt, begonnen; wer sie dirigirt, ist noch nicht bekannt. Die erste Aufführung soll schon im März sein, doch dürfte sich dies wohl noch einigermaßen in Zweifel ziehen lassen. — —e—

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Basel. Am 10. Vocal- und Instrumentalconcert von August Walter mit Frl. Volkart aus Zürich und den HH. Eglinger, Kahnt, Kern und Geyrhos: Concert für zwei Claviere und Orchester von Bach, Violinsonate von Beethoven, Liebesliederwalzer von Brahms, Volklieder für Chor oder Solo: a) böhmische von C. Riedel, b) ungarische von Walter, c) schottische von Beethoven, d) französisches Lied von Reinecke, e) deutsche Volkslieder von Brahms und f) Schweizerlieder. —

Berlin. Am 5. sechste Symphonie-Soirée der Hofkapelle mit stabilem Programm. — Am 7. zweite Soirée des Kotzolt'schen Gesangvereins: Lieder von Eccard, Schein, Bierling, Radecke rc., Madrigal von Dowland, Violinsoli von Bach und Urban rc. — Am 9. Concert von Frl. Helene Magnus mit Taubert, Rehfeld und Stahlknecht. — Am 11. Concert Rubinstein's. — Am 13. Soirée des um die Bildung der Handwerkerkreise sich sehr verdient machenden Mohr'schen Gesangvereins; u. A. „Hero und Leander" von Bierling. —

Bremen. Am 1. siebentes Privatconcert mit der Harfenistin Frl. Helene Heermann aus Frankfurt a. M.: „In der Wüste" für Solo, Chor und Orchester von Reinthaler, Manfred-Ouverture von Reinecke, Hornemann's Märchen-Ouverture rc. —

Breslau. Am 8. neuntes Orchestervereinsconcert mit Scaria aus Dresden: Passacaglia von Bach-Esser, Leonorenouverture rc. —

Chemnitz. Am 9. Productionsabend der Singakademie: Marsch mit Chor und Wolfram's erster Gesang aus „Tannhäuser", „Schön Hedwig" und „Soldatenbraut" von Schumann, drei böhmische Weihnachtslieder für gemischten Chor von C. Riedel, Claviersoli von Bach, Chopin, und Jaell rc. —

Darmstadt. Drittes Concert der großherzogl. Hofkapelle mit Herrn Friedrich Grützmacher aus Dresden, welcher bei dieser Gelegenheit unsere Bekanntschaft mit dem sehr interessanten Schumann'schen Violoncell-Concerte in herrlichster Weise vermittelte. Durch die warme Art, mit welcher das Publicum das Werk aufnahm, hat es sich selbst das schönste Reifheitszeugniß ausgestellt. Die Leistungen des genannten Künstlers waren auch in jeder Hinsicht hervorragend und zündend, und wurde er von Seiten des Publicums wie des Orchesters mit Beifallsbezeigungen wahrhaft überschüttet. — Außerdem Gesangvorträge der hiesigen Hofsängerin Frau Mayr-Olbrich, Reformations-Symphonie von Mendelssohn rc. —

Dresden. Am 7. letzte Akademie der HH. Heitsch, Müller und Fitzenhagen: Trio Op. 38 von Reinecke, Phantasiestücke Op. 88 von Schumann rc. —

Düsseldorf. Am 3. fünftes Concert des Musikvereins mit Clara Schumann: Genovefa-Ouverture von Schumann, Bdur-Symphonie von Beethoven rc. —

Erfurt. Am 3. Soirée der Florentiner: Sphären-Adagio von Volkmann, Presto aus de Hartog's Dmoll-Suite rc. —

Frankfurt a. M. Am 28. v. M. Aufführung des Rühl'schen Gesangvereins: „Kain" Oratorium von Max Zenger. — Am 4. d. M. neuntes Museumsconcert mit Mary Krebs: Amoll-Concert von Schumann, Don Juan-Phantasie von Liszt, Adur-Symphonie von Beethoven rc. —

Gera. Am 4. Concert des Musikvereins mit Schild aus Weimar: Eroica, „Narciß" charakteristische Clavierphantasie (nach Brachvogel) von Rudolph Tschirch (W. Tschirch), Lieder von Wilh. Tschirch, Lassen, Schumann ꝛc. —

Hamburg. Am 1. vierte Quartettsoirée der HH. Hohnroth, Schmahl, Lee und Böie: Gmoll-Quartett von Volkmann ꝛc. — Am 2. Soirée Rubinstein's: Kreisleriana von Schumann, Compositionen von Rubinstein, Chopin ꝛc. — Am 4. sechstes philharmonisches Concert mit Rubinstein: Clavierphantasie mit Orchester von Rubinstein, Lagerscene aus Rheinberger's „Wallenstein", Carneval von Schumann und Leonoren-Ouverture. —

London. Am 24. v. M. elftes Monday-popular-Concert: Amoll-Concert Op. 29 von Schubert ꝛc. — Am 29 Saturday-popular-Concert: Cdur-Quintett von Beethoven, Bdur-Trio von Schubert ꝛc. —

Magdeburg. Am 2. sechstes Harmonieconcert mit Gunz aus Hannover und Concertmeister Edmund Singer aus Stuttgart: Adur-Symphonie von Beethoven, Violinconcert von Paganini, Violinsoli von Singer und Beethoven ꝛc. — Am 6. Concert des Vereins für geistlichen und weltlichen Chorgesang mit Frl. Mummenthey und den HH. Stabknecht und Brandt: Geistliches Abendlied von Hiller, Lieder von Dürrner und Schubert, Violoncellsoli von Bach und Mozart sowie: Herbst und Winter aus den „Jahreszeiten". — Am 7. Concert des Tonkünstlervereins: Duo's für zwei Claviere von Frdm. Bach, Rheinberger, Reinecke und Moscheles. —

New-York. Am 15. v. M. Soirée der Fr. Carlati und des Violoncellisten Werner mit H. v. Inten (Clavier) und Kopta (Violine). — Im zweiten philharmonischen Concert in der Academy of Music kam u. A. Raff's zweite Symphonie, Chopin's Fmoll-Concert (Mills) und Berlioz' Lear-Ouverture zur Aufführung. —

Paris. Am 30. v. M. populäres Concert Pasdeloup's mit Delaborde. U. A. Adagio aus Rubinstein's Ocean-Symphonie, Fragmente aus Berlioz' „Romeo und Julie" und Beethoven's Esdur-Concert. — Litolff spielte in einem eignen Concerte ein neues Clavierconcert von sich. — Die jüngste Kammermusiksoirée Maurin's ꝛc. mit Saint-Saëns hatte Beethoven's Esdur-Quartett Op. 127 und Schumann's Fdur-Trio auf dem Programme. — Am 15. Concert von Vieuxtemps und Jacquard, u. A. Bdur-Trio Op. 99 von Schubert, Cdur-Quartett Op. 59 von Beethoven und Arie von Gluck, also fast durchgängig ächt deutsche Programme. —

Petersburg. Am 29. v. M. achtes Symphonieconcert der russischen Musikgesellschaft unter Hiller's Direction: Egmont- und Leonoren-Ouverturen von Beethoven, Suite von Lachner ꝛc. — Am 1. d. M. Kammermusiksoirée derselben Gesellschaft: Bdur-Quartett Op. 130 von Beethoven und „Die Wolga", Quartett von Affanassjeff ꝛc. —

Wien. Am 2. Quartettsoirée Hellmesberger's (letzte der Saison). Ueber ein neues daselbst aufgeführtes Quartett von Bachrich schreiben Wiener Berichte: „Der erste, dritte und vierte Satz sind Recherchen aus Liszt, Gounod, Volkmann, Herbeck, Goldmark und natürlich — Wagner". Das ist doch wohl das Möglichste geleistet! Am 13. Concert von Frau Auspiz-Kolar. — Am 14. wird Rubinstein erwartet. —

Personalnachrichten.

— Liszt beabsichtigt Mitte April in Weimar einzutreffen und von dort im Juni nach Ungarn zu gehen, um daselbst sein neues Oratorium „Der heilige Stephan", zu welchem K. Abrányi den Text schreibt, zu beginnen und zu vollenden, aus welchem Grunde er bis zum Ende dieses Jahres dort zu verweilen gedenkt. —

— Frau Otto-Alvsleben hat mit der Direction des Dresdener Hoftheaters einen neuen Contract auf fünf Jahre abgeschlossen. —

— Frau Lucca ist vom Großherzog von Sachsen-Weimar durch Verleihung der Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet worden. —

Vermischtes.

— Heinrich Dorn giebt folgende erbauliche Stoßseufzer zum Besten: „Noch fünfzig Jahre — und die Spontini'schen Traditionen, wie jetzt schon die Mozart'schen, werden ganz verloren gegangen sein; dafür sind dann wohl die „Meistersinger" Gemeingut aller Nationen geworden (also doch!). Wohl dem, der's nicht erlebt!" (oder auch umgekehrt, je nach dem Entwickungs-Standpunkte des Betreffenden.) —

Ein Pröbchen, wie Herr v. Wolzogen die von ihm empfohlene Uebersetzung des Don Juan-Textes vertheidigt.

„Man läßt mich noch immer nicht in Ruhe wegen meines Unterfangens, die größte Oper Mozart's von Verunstaltungen (?!) reinigen zu wollen" — so beginnt H. v. W. seine Vertheidigung in No. 51 v. J. der „N. Berl. Mz." hinsichtlich der von uns in No. 47 d. Bl. vor. J. besprochenen Gugler'schen Uebersetzung des Don Juan-Textes. Nach dieser Aeußerung könnte es scheinen, als ob die Kritik aus eigenem Antriebe des Ref. gegen Hrn. v. Wolzogen erfolgt sei. Dies ist aber keineswegs der Fall, sondern die von W. herausgegebene und befürwortete Uebersetzung ist durch die Verlagshandlung der Redaction d. Bl. zur Besprechung übersandt worden und das noch in unserem Besitz befindliche Exemplar enthält auf der Außenseite die von der Verlagshandlung geschriebene Notiz: „Der Löbl. Redaction der Neuen Zeitschrift für Musik". Sollte nun auch diese Uebersendung nicht auf ausdrücklichen Wunsch des Hrn. v. W. geschehen sein, so muß er doch wissen, daß es Usus fast aller Verlagshandlungen ist, ihre Nova behufs Besprechung an die Redactionen der Fachblätter zu schicken. Wenn also unsere sachgemäße, mit Beispielen belegte Kritik seine Ruhe etwas gestört hat, so ist das wenigstens keinenfalls unsere Schuld; wir haben vielmehr nur treu und gewissenhaft unsere Referentenpflicht erfüllt.

Ferner sagt Hr. v. W.: „Im Vorwort meiner Schrift „Don Juan" hatte ich dem Verfasser eines mir feindseligen, von absoluter Kenntnißlosigkeit (?!) zeugenden Artikelchens über die Schweriner Don Juan-Aufführung dadurch gelohnt, daß ich die Hauptstellen daraus abdrucken ließ. Dies hat nun eine ziemlich verspätete (warum ist uns das Expl. nicht eher zugegangen?) Replik in No. 47 der „Neuen Zeitschrift für Musik" hervorgerufen, worin kategorisch behauptet wird: „Jener Correspondent, welcher sich tadelnd über den Text ausgesprochen und den Wunsch geäußert hat, man möge das alte Gute beibehalten, hat nur ein ganz gerechtes Urtheil gefällt, aber keine Feindseligkeit begangen, wie Hr. v. W. meint". Diese Behauptung des Hrn. v. W.: bloß jenes von uns nur beiläufig erwähnte Artikelchen in den „Signalen" habe unsere „Replik" (wie Hr. v. W. sich auszudrücken für gut findet) hervorgerufen, ist aber eine Entstellung der Thatsache, da wir wie gesagt durch den eigenen Verleger des Hrn. v. W. zur Besprechung veranlaßt worden sind.

Was nun die Uebersetzung selbst betrifft, so haben wir durchaus nicht dem ganzen früheren Text fließende Rhythmik nachgerühmt und noch weniger denselben etwa für wörtliche Uebersetzung des Originals erklärt, wie Hr. v. W. behauptet, sondern nur durch citirte Stellen der Gugler'schen Bearbeitung factisch bewiesen, daß zahlreiche Verse der alten Bearbeitung viel besser sind als die Gugler'schen. Nach Anführung mehrerer Verse der neuen Uebersetzung sagen wir wörtlich: „Diesen ungelenken (Gugler'schen) Reimereien gegenüber ist die alte Uebersetzung nicht nur viel rhythmischer und zum Theil (sic) poetischer, sondern auch sinn- und wahrheitsgetreuer." Hr. v. W. hat also auch in dieser Hinsicht den Sinn unserer Kritik entstellt, denn wir erkennen gleich in der ersten Spalte ausdrücklich das Bedürfniß einer Verbesserung des alten Textes an und halten nur die ganze Umarbeitung für eine zwecklose, vergebliche Mühe, wir sagen: nur einzelne Scenen, meistentheils nur einzelne Verse bedürfen einer Rectification oder Veredlung.

Was nun die sogenannte wörtliche Uebersetzung betrifft, auf die Gugler und Wolzogen so viel Gewicht legen, so muß ich dagegen bemerken, wie jedem Schulknaben bereits bekannt ist, daß man nicht wörtlich, sondern sinngemäß zu übersetzen hat. Was würde z. B. für ein Deutsch entstehen, wenn wir How goes the world with you? — comment vont vos affaires? — und tausend andere Redensarten aller Sprachen wörtlich übersetzen wollten! — Doch beide Herren wissen wohl recht gut, daß es die Hauptforderung und eben die größte Kunst und Schwierigkeit ist: das Original sinngetreu und der Declamation des Componisten genau entsprechend zu übertragen, und daß hierzu nebst poetischer Begabung auch große Sprachgewandtheit erforderlich ist. Wer aber in einer publicirten Uebersetzung so viel holprige Verse, hohle Redensarten, vulgäre Worte und unechte Reime bringt, die jeder Lehrer dem Schüler rügen würde, der sollte sich doch lieber mit etwas Anderem beschäftigen als mit Textverbesserungen! Doch auch Herr v. Gugler hat keineswegs durchgängig wörtlich übersetzt, wie sogleich sein erster von uns citirter Vers zeigt, leider aber auch nicht immer sinngetreu, wie derselbe erste Vers und viele andere Stellen factisch beweisen. Man vergleiche hier das Original mit Gugler's Uebertragung:

Notte e giorno fatigar,	e non voglio più servir.
Nichts als Plage spät und früh,	Mag ein Knecht nicht länger sein.
per chi nulla sa gradir,	Oh che caro galantuomo!
Alles dulden wie ein Schaf,(!)	So ein Herr versteht die Sache!
piova e vento sopportar,	vuol star dentro colla bella
Keinen Dank für saure Müh',	Drin behagt ihm wohl die Schöne,
mangiar male e mal dormir.	ed io far la sentinella, etc.
Und des Nachts nicht einmal Schlaf!	Und ich stehe draußen Wache! 2c.
Voglio far il gentiluomo;	
Selber tang' ich ja zum Herren,	

Schon die geringste Kenntniß der italienischen Sprache genügt, um sich zu überzeugen, daß, wie schon gesagt, das Original hier nicht wortgetreu, leider aber auch nicht einmal sinngetreu übersetzt ist. Hr. v. W. möge uns doch in diesen Versen z. B. diejenigen Worte nennen, welche dem „Schaf" und „Knecht" entsprechen!! Jeder sieht auch, daß sogleich die ersten Zeilen in der alten Uebertragung viel sinngetreuer sind, als die Gugler'sche. Dem Per chi nulla sa gradir entspricht jedenfalls „Nichts was mir Vergnügen macht" viel besser. Das e non voglio più servir würde wörtlich übersetzt lauten: „und will nicht mehr dienen;" die alte Uebertragung lautet: „will nicht länger Diener sein;" Gugler dagegen bringt als Verbesserung: „Mag ein „Knecht" nicht länger sein!" Nun entscheide man unparteiisch, welche von beiden Uebertragungen die sinngetreuere und poetisch vollkommenere ist. Beide Herren wissen sehr gut, daß zwischen Knecht und Diener oder Bediente ein großer Unterschied besteht und daß Leporello nicht mehr dienen will; daher können wir nicht umhin, „Knecht" und „Schaf" als vulgäre Ausdrücke zu bezeichnen, welche dem Original durchaus nicht entsprechen. Käme ein solcher Verstoß nur in einer Scene vor, so würde man ihn entschuldigen; leider besteht aber wie gesagt das ganze Werk aus solchen holprigen Schusterreimen, die uns noch hinter die Zeit des Hans Sachs versetzen. Deshalb meinte ich: Schiller und Göthe scheinen für Herrn v. Gugler gar nicht gelebt zu haben, leider aber, wie es scheint, auch nicht für Hrn. v. Wolzogen, der diese Schülerarbeit als Muster, als Verbesserung empfiehlt. Zum Beweise unseres Urtheils geben wir noch ein Pröbchen aus dieser so warm empfohlenen Bearbeitung:

(Comthur als Geist.) „Dir zu Gast bin ich geladen,
Und ich komm', nach meinem Worte." (!!)

(Nachdem Don Juan Gestecke bestellt, erwidert der Geist:)

„Ist nicht Noth.
Keiner Speise auf Erden begehret,
Wer vom himmlischen Brode empfangen;
And'res hab' ich von dir zu verlangen
Höh'res (!!) führte mich von dort." —

Das ist nach Wolzogen's Ansicht verbesserte Poesie; geben wir noch ein Pröbchen davon, die Tröstungsarie des Octavio, welche Wolzogen bearbeitet hat:

Bald soll der Friede	Hör ich dich seufzen,
Neu dich umschweben;	So klingt's hier wieder;
Dann nur, ja dann erst	Dein Zorn erregt mich,
Lacht mir das Leben.	Dein Klagen fühl' ich,
Bliebst du im Leide,	Kann nie mich freuen,
Tod brächt' es mir!	Als nur mit dir.

Wer solchen trivialen Klingklang schön findet, mag erst gründlich Aesthetik studiren und seinen Geschmack veredeln. Aber selbst gegen Grammatik und Logik wird gefehlt, wie folgende und noch viele andere Strophen beweisen:

Octavio. Wolle doch, geliebtes Leben,
Dich dem Gram nicht ganz ergeben!
Grabesruhe theurer Todten
Stört ein Schmerzensübermaß.

Donna Anna. Laß als Trost mir stille Trauer,
Gönne ihr die volle Dauer!
Hochgeläutert ist die Seele,
Die vom Leibe schwer (!) genas.

Selbst an sogenannten Knittelversen fehlt es nicht, und grade in der Geisterscene, wo doch eine etwas edlere Sprache geredet werden müßte: Leporello.

O hochverehrtes Standbild,	Das Blut will mir erstarren,
Wie auch viel edler Ritter —!	Mein Herz beinah bricht.
Ach Herr! O mein Gezitter!	Obschon vieledler Ritter,
Ich kann wahrhaftig nicht!	Aus Marmor Ihr bestehet. —

Dann heißt es: Der Herr, dem ich gehorche, —
Versteht mich wohl: ich gar nicht! —
Will bitten Euch zu Gast.

Nachdem das Ja erschallt, singen beide:

Leporello.	Don Juan.
O, das ist allzugräulich!	Das ist nun seltsam freilich;
Die Lust hat mir's benommen!	Er will zum Mahle kommen.
Ach, bester Herr, nur eilig,	So werd' es ihm gedeihlich!
Nur eilig fort von da!	Doch rüsten (!?) muß man da(!).

Wenn nun W. diese und andere Floskeln, z. B. „Fort jetzt und schweige, wenn nicht dein Rücken etwas will. Nein, nein, der will nichts," 2c. — wenn er diese oft wirklich kindische Sprache damit vertheidigt, der Bearbeiter habe wörtlich übersetzt, so kann ihm auch hierauf jeder intelligentere Terzianer erwidern, daß selbst bei einer ganz wörtlichen Uebertragung schönere Verse gebildet und bessere Redeformen gewählt werden konnten. —

Als letztes Pröbchen geben wir Elvira's letzte Arie:

Letztes versuch' ich,	Was du begangen,
Trete noch einmal	Sei jetzt vergessen;
Vor den Verirrten,	Mich jammert deiner. 2c.
Der von mir floh.	

Nun lese man dagegen die alte von W. verworfene Uebersetzung dieser Scene und entscheide, welcher der Vorzug gebührt; sie lautet:

Allmacht der Liebe hat mich geführet!
Wenn je sie rühret, so rührt sie dich.
Fühlst du nur Reue, o dann verzeihe
Ich dir auf's Neue, versöhnt sind wir." —

Nun, der Leser hat wohl an den citirten Stellen genug Beweise, um ein Urtheil über dieses gewiß wohlgemeinte aber stark mißlungene Product fällen zu können. Für Wolzogen sind dies freilich keine Beweise, denn er findet solche Poesie empfehlenswerth. Daher wollen wir über seinen Geschmack nicht streiten; wohl aber müssen wir nachfolgende Entstellung unseres Berichtes rectificiren. Wir hatten auf das gänzlich Verfehlte in der Todesscene des Gouverneurs hingewiesen, wo Gugler folgende Uebersetzung giebt:

Leporello. Entro il sen dallo spavento
Ach vor Schreck, vor Angst und Jammer!
palpitar il cor mi sento!
Schlägt das Herz mir wie ein Hammer!
Jo non so che var, che dir etc.
Und von Sinnen komm' ich schier. —

Dabei bemerkten wir: „der Hammer wird wahrscheinlich hier nur wegen des classischen Reims gebraucht, denn im Original (d. h. in den Versen dieser Scene) ist das italienische Wort dafür (martello) nicht ein einziges Mal zu finden." Was thut nun W. zur Vertheidigung dagegen? Er gebraucht das eigenthümliche Manoeuvre, zwei ganz verschiedene Scenen und die darin gebrauchten Redensarten zu vermischen! Während wir vom Schlage des Herzens reden, welches nach Gugler „wie ein Hammer klopft", mischt W. die Schlägedrohung auf den Rücken („wenn nicht dein Rücken etwas will") hinein und schiebt uns eine ganz unpassende Argumentation unter. Man höre! W. sagt: „Vielleicht argumentirt der tiefsinnige Verfasser wie folgt: „Im deutsch-italienischen Lexicon finde ich bei dem Worte Rücken die Ausdrücke: dorso, dosso, tergo, schiena, spalle; da nun kein einziger von diesen dem Don Giovanni in den Mund gelegt ist, so kann der italienische Dichter unmöglich gemeint haben, Don Juan wolle mit seiner Schlägedrohung (in atto di batterlo) auf Leporello's Rücken abzielen; ein weit poesievollerer Gedanke ist es, die Drohung auf denjenigen Körpertheil zu beziehen, der sich zur Empfangnahme von Prügeln vorzugsweise eignet, und deshalb hat der Uebersetzer durch unbefugte Nennung des Rückens eine kindische Aenderung begangen".

Keine einzige Silbe unseres Berichtes giebt zu diesen uns ganz willkürlich untergeschobenen Argumenten Veranlassung! Was aber W.'s Ausfälle mit „unmöglichen Standpuncten" betrifft, „welche das von ihm empfohlene classische Product nicht zu würdigen verständen", so bemerken wir, daß unser Standpunct in der Aesthetik und Poesie der Neuzeit wurzelt; deshalb können wir solche Schülerarbeit unmöglich zur Aufführung empfehlen.

Einiges Lächeln nöthigt uns auch der W.'sche Ton ab, indem er seine Ansichten für ganz unfehlbar hält und sowohl den Correspondenten der „Signale" als auch uns der absoluten Kenntnißlosigkeit zeiht. Wie weit die W.'schen Kenntnisse, seine ästhetischen Studien und sein guter Geschmack reichen, hat er durch die eifrige Empfehlung dieser höchst verunglückten Uebersetzung hinreichend bekundet. — J.

Bekanntmachung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Seit der betreffenden Bekanntmachung in No. 32 des 65. Bandes der Neuen Zeitschrift für Musik sind dem Verein wieder folgende Mitglieder beigetreten:

Herr Wilhelm Sauer, Orgelbaumeister in Frankfurt a/O.
Herr Friedrich Ehrbar, k. k. Hof- und Kammerclaviermacher in Wien.
Herr W. F. G. Nicolai, Director der königl. Musikschule in Haag.
Herr Paul de Rosti, Tonkünstler in Duna Pentele (Ungarn).
Herr J. H. Meier, großherzogl. Mecklenburg-Streiltzer Organist und Musiklehrer in Schönberg.
Herr Gustav Weber, Tonkünstler in Zürich.
Herr Carl Gerber, Pianist und Componist in Salzburg.
Herr Camille St. Saëns, Componist in Paris.
Frau Delphine von Schauroth, Componistin in Weimar.
Herr Fritz Hartwigson, Pianist in London.
Herr Friedr. Schönchen, Tonkünstler in Dresden.
Herr Rackemann, fürstl. Musikdirector in Sondershausen.

Leipzig, Jena und Dresden, 8. Februar 1870.

Das Directorium
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und **Donnerstag den 21. April** d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage Vormittags 9 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden. Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe übersteigende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang und Lehrmethode, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Professor **E. Fr. Richter,** Kapellmeister **C. Reinecke,** Dr. **R. Papperitz,** Dr. **Oscar Paul;** Prof. **J. Moscheles, E. F. Wenzel, Theodor Coccius;** Concertmeister **F. David,** Concertmeister **Engelbert Röntgen, Fr. Hermann; Emil Hegar, C. Gloggner** und **Frd. Werder.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in 1/4jährlichen Terminen à 20 Thaler.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1870.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Op. 67. Symphonie No. 5. Cmoll. Arrangement für 2 Pianofortes zu 8 Händen von C. Burchard. 3 Thlr. 15 Ngr.

Blumner, S., Mazurek für das Pianoforte. 15 Ngr.
—— Wiegenlied für das Pianoforte. 15 Ngr.

Bruch, M., Op. 32. Normannenzug. Gedicht aus „Ekkehard" von J. V. Scheffel, für Bariton-Solo, einstimmigen Männerchor und Orchester.
Partitur 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen 2 Thlr.
Clavierauszug 25 Ngr.
Solo- und Chorstimmen 7½ Ngr.

Haydn, Jos., Symphonien. Arrang. für das Pianoforte zu 2 Händen. No. 14. Ddur. 25 Ngr.
—— Menuett aus der Symphonie in Ddur No. 10. Für das Pianoforte bearbeitet von S. Blumner. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Symphonien in Partitur. 8. 2. Band. No. 7–12. Roth cartonnirt. 8 Thlr.
—— Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Bände. Roth cartonnirt. 3 Thlr. 15 Ngr.
—— Variationen in Gdur für das Pfte zu 4 Händen. Zum Concertvortrag zweihänd. arrang. v. S. Blumner. 20 Ngr.

Schubert, Franz, 12 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Für gemischten Chor eingerichtet von G. W. Teschner. Heft 1. Partitur und Stimmen 1 Thlr.
No. 1. Ave Maria! Ave Maria! Jungfrau mild.
- 2. Des Schiffers Liebesglück. Dort blinket durch Weiden.
- 3. Rosamunde. Der Vollmond strahlt auf Bergeshöhn.
- 4. An eine Quelle. Du kleine grün umwachsne Quelle.
- 5. Der König in Thule. Es war ein König in Thule.
- 6. Das Echo. Herzliebe gute Mutter.

Schule, die hohe, des Violinspiels. Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik in Leipzig und zum öffentlichen Vortrag für Violine und Pianoforte bearbeitet und herausgegeben von Ferd. David. No. 1–20 in 2 Bänden. Roth cartonnirt. 8 Thlr.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig

Leipzig, den 25. Februar 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 9.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Der Haideschacht.

Oper in drei Acten von **Fr. v. Holstein.**

Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 5 Thlr.

(Schluß.)

Bei Beginn des zweiten Actes führt uns der Componist mit ganz glücklichem Griffe und kräftig natürlichen, ächt populären Zügen in das volle Menschenleben, in das fröhliche Treiben des kernig gesunden Gebirgsvolkes hinein, welches sich am Faluner Bergsee um den Maibaum zur Feier des Johannestages versammelt hat. Da ist erstens ein derb lustiger Bauernchor von erfrischend Marschner'schem Colorit, zweitens ein prächtiges Trinklied,

Mägdlein—, füll' mir mein Glas fein rc.

rc. Mägdlein—, füll' mir mein Glas, mach' ein ver-gnügt Ge-sicht, schaust rc. da capo.

und außerdem einige mehr oder weniger hervortretende Einzelgesänge. Nur Das ist dem Totaleindrucke keinenfalls günstig, daß der Comp. auch die zwischen diesen abgerundeten Musikstücken sich befindenden, resp. dieselben einleitenden Recitationen formell abzurunden bestrebt gewesen ist, d. h. diese letzteren in streng rhythmisches Tactwesen, nämlich in kleine melodiöse Sätzchen gebannt hat, anstatt die grade hier wohlthuenden und wirkungsvollen Contraste einer von der Fessel des Tactes freien Recitation, kurz das eigentliche Recitativ walten zu lassen. War es ihm an solchen Stellen um Erinnerungs- oder Vorbereitungsmotive zu thun, so konnten sich dieselben sehr wohl geltend machen, ohne den Gesang zu ebenso fester Rhythmik zu nöthigen. Dies gilt z. B. von den Stellen „Wer möchte nur der Kriegsm.", „Habt die blanken Silberst.", „Freunde laßt euch n.", von dem auch durch dreimalige Wiederkehr abgeschwächten „Dirne fort, das ist nicht fein" und ähnlichen. Die musikalische Erwartung wird durch diese kleinen Sätzchen angeregt, ohne sich befriedigt zu sehen. Die Romanze des Ellis

Tranquillo.

Einst als im A-bend-däm-merschein — ich dort in Schlaf versank, rc. repet. simile.

hat sinnige und entsprechend erregte Momente und leidet nur im Mittelsatz an etwas unklarer Entwicklung der hier sonst charakteristischen Modulationen. Olaf's auch durch prägnante Rhythmik und Harmonik wirksames Trinklied mit Chor,

Allegro energico e con fuoco.

D. C.

Willst du For-tu-nen fan-gen, zeig' ein vergnügt Ge-

repet. simile.

sicht ꝛc. Mit Hur-rah! Hus-sa-sah! For-

repet. simile.

tu-na ist ein Weib, mit ꝛc.

kann seine Abstammung vom Freischützlied des Caspar nicht verleugnen, obgleich es im Grunde anders individualisirt ist.

Den erwärmendsten Eindruck aus dieser kleinen Aquarellensammlung aber macht das gut colorirte Lied der Valborg mit dem ganz ergreifend schönen Eintritt des Ellis

Andante con moto, un poco maestoso.

rep. simile.

Bruder, o geh' nicht zum Hai-beschacht ꝛc.

Viol.

Doch Got-tes Son-ne scheint im Thal so warm und

hold —, so warm und hold ——— Ellis: Und

wag' — ich mein Le-ben, so weiß

etc.

Der Tanz um den Maibaum beginnt mit einer zuerst charakteristisch nationalen (später jedoch sentimentaler verschwimmenden) Dalspolska.

Allegro energico.

rep.

Ergreifend und wehmüthig durch Grellheit der Contraste wirkt die Scene der tiefsinnigen Helge:

Fag. in 8bassa

Jung El-lis, willst du tan-zen? Jung

Ob.

El-lis, tanz' mit mir! So

lang' hab' ich ge-war-tet vor m.

etc.

Ueberhaupt erhebt sich der Autor hier an manchen Stellen zu tieferer Durchdringung und Schilderung der Stimmungen; besonders wird der musikalisch einfach aber schön und warm empfundene Ensemblesatz mit Chor (von Ellis mit dessen hier folgender Melodie allein eingeleitet)

Valb.: Was still im Her-zen ich ge-

simile in 8va.

Ellis: Ich hab' im Her-zen sie ge-

tra-gen, nun wird es Al-len, Al-len of-

tra-gen in treu-er Lie-be man-ches Jahr

etc.

nie seine Wirkung verfehlen; nur die öfters etwas walzerartig nachschlagenden Begleitungsrhythmen hätten sich leicht vermeiden lassen. In der nicht üblen Stelle „Wenn die Erde wirft ihre Todten aus“ würden sich die einzelnen entscheidend schwerwiegenden Aussprüche Stirson's ohne jegliche Begleitung ungleich bedeutender absetzen. Das Finale enthält Züge von ganz dramatischem Aufschwung, nur wird die Hauptstelle „Weh ach weh“ durch Verdi'schen Rhythmus beeinträchtigt; sonst hat der Componist nach Kräften gethan, was ihm irgend möglich war, um dieser Scene ein leidenschaftliches Colorit zu verleihen. —

Der dritte Act beginnt mit einer selbstquälerischen und hierauf in weichere Stimmung sich auflösenden Betrachtung Stirson's. Einem freien, haltungsvollen Recitativ folgt eine zwar weniger hervortretende jedoch durch innige Wendungen gehobene elegische Arie desselben in Marschner'schem Genre

Andante.

O neig' dich, Herr, zum neu-en Bun-de, voll

In-brunst hab' ich, Herr —, be-reut,

simile.

etc.

tilg' das Ge-dächt-niß je-ner Stun-de

Auch die hierauf folgende Familienscene erinnert öfters an Marschner, z. B. die Stelle „Welch ein Lärmen“, ist aber bis auf manches rhythmisch Steife oder zu Schlichte in ihrer ungeschminkt volksthümlichen Innigkeit unstreitig eine der gelungensten des ganzen Werkes. Wahrhaft edel und innig in Wagner'schem Geiste entfaltet sich die Musik beim Abgange

Stirson's. So vortreffliche Keime möge der Componist doch ja weiter entwickeln. Aus dem folgenden Duett mit Valborg und Ellis hebt sich u. A. die Stelle „Läßt du dem Grau'n, das ich empfand" affectvoll ab, bedeutender jedoch hätten die Worte „der Schacht war seines Frohsinn's Grab" sich von den vorhergehenden gleichmäßig kurzen Rhythmen absondern können. Ganz leidenschaftlichen Aufschwung trotz der auch hier zu knappen Rhythmik nimmt wiederum der Schluß dieses Duetts. Auch das folgende Recitativ mit Olaf, welcher den Ellis in den Schacht abruft, enthält einige keineswegs üble Charakterzüge. Nun kommt jene schon erwähnte überaus wehmüthige Familienscene im Dunkel der Abenddämmerung, in welcher die tiefsinnige Helge (während Valborg am Fenster zusammengebrochen ist) aus dem oberen Stock mit ihrer in einer buntbemalten Holzschachtel geborgenen Brautkrone herabkommt, im Wahne baldiger Vereinigung mit dem Geliebten sich mit der Brautkrone schmückt und sich auf ihr einstiges Brautlied besinnt.

Allegretto.

Wohl steht in mei - ner Kam - mer ein

repet. simile.

brau - ner Nußbaumschrein, sein bl. Das Schlößlein hat ge-

schmie - det der Schmied mit sei - nem, sei - nem Sinn —

—, ja, ja, mit sei - nem Sinn. Das

Lieb - ste, Al - ler - lieb - ste, das berg' ich still dar - in,

repet. simile.

„Das alte Lied! (stöhnt Stirson) Kaum bleib' ich meiner Meister. Auf, zündet Licht! Das bannt die finstern Geister", während Valborg Licht bringt und den Tisch zum Nachtmahl deckt. Da bricht mit der Explosion im Haideschacht die Catastrophe herein. Das letzte Finale ist in anregend belebtem und oft auch bedeutenderem Style sowie mit scenischem Geschick angelegt und enhält kräftige dramatische Züge. In einzelnen Momenten drängt zwar die Handlung nicht natürlich genug vorwärts, z. B. erscheint es zweifelhaft, ob die Anwesenden in einem so entsetzlichen Moment die nöthige Ruhe zu einem breiteren Bergmannsgesange haben und Stirson's dichterisch gut angelegte Stelle „O Schmach! daß mir's an Kraft gebricht" enthält, durch zu gleichmäßig ruhige Rhythmen gelähmt, von den Worten „Aus des Schachtes Thor tritt ein bleicher Gesell hervor" an nicht hinreichend freien und leidenschaftlichen Aufschwung. Aehnlich verhält es sich mit Helge's Worten „Wie Nebel zerreißt es ꝛc." auch ihr, zum Theil Lortzing verwandter Schlußsatz bewegt sich meist in zu schlichter Freundlichkeit; doch verräth wie gesagt sonst die ganze Scene in ihrer Gesammtanlage eine glückliche Hand und der (gleich dem soeben erwähnten Bergmannsgesange in der, die Ouverture eröffnenden Melodie — s. deshalb S. 74 — gehaltene) Schlußchor schließt das ganze Werk so wirkungsvoll ab, daß man bedauert, diesen populär kräftigen Gedanken nicht als rothen Faden durch die ganze Oper gezogen zu sehen.

Selten hat hier in Leipzig ein dramatisches Erstlingswerk so warme Aufnahme gefunden. Bei den bisher stattgehabten vier Aufführungen wurde der Componist jedesmal wiederholt lebhaft hervorgerufen. Möge ihm diese höchst ehrenvolle und sympatische Aufnahme ein kräftiger Sporn sein, sein Talent nach den vorstehend angedeuteten Seiten hin weiter ausbauen, um hierdurch unter Bewahrung der rühmend hervorgehobenen einen immer selbstständigeren Styl, einen immer freieren und bedeutenderen Schwung zu erlangen. Bei seinem in diesem ersten Werke bewiesenen poetischen und scenischen Geschick wie bei seiner gesund natürlichen und gemüthvollen Melodik lassen sich von ihm dann um so frischere Blüthen auf dem Gebiete der volksthümlichen Spieloper hoffen. —

Von der sorgfältig vorbereiteten Ausführung läßt sich viel Gutes sagen, umsomehr, als Frau Krebs-Michalesi die beiden ersten Vorstellungen durch die ergreifend wahre Darstellung der unglücklichen Helge wesentlich hob. Ihr schöpferisches Talent trat hier von Neuem ganz bedeutend hervor. Andrerseits verdient der Umstand, daß Frau Kr. aus freiem Antriebe ohne irgend welche Entschädigung sich zum Uebernehmen der Partie erboten hatte, als ein seltner Zug uneigennütziger Collegialität zur Nachahmung empfohlen zu werden. In den folgenden Vorstellungen trat Frl. Borée in rühmlicher Weise in ihre Fußtapfen, auch hatte diese recht strebsame junge Künstlerin in der betreffenden Rolle sehr gute Gelegenheit, ihr schönes, höchst umfangreiches Organ zu entfalten. In gleicher Weise gestattete die Partie der Valborg Frl. Zimmermann günstige Entfaltung ihres prachtvollen Organs, aber auch wegen ihrer ganz trefflichen Darstellung verdient Frl. Z. in jeder Beziehung warme Aufmunterung, und nicht minder gab Frl. Lehmann den herzigen Jungen Björn mit prächtiger Frische und Lebenslust. Von den Herren befriedigte am Meisten Hr. Hertzsch als Olaf, besonders was Spiel und drastische Maske betrifft. Hr. Hacker, leider sehr ungünstig disponirt, suchte dafür als Ellis möglichsten Ersatz durch lebhaftes Spiel zu bieten, und Hr. Lehmann hatte als Stirson wenigstens hin und wieder recht wohlgelungene Momente, in denen sich dann auch seine Stimme günstiger entfaltete. Die Chöre und Ensembles waren sorgsam einstudirt, und machten namentlich die Frauenchöre einen anregend belebten und erfrischenden Eindruck, wie überhaupt in den volksthümlichen Scenen meist ganz natürliche und lebendige Bewegung und Theilnahme wahrzunehmen war. —

Z.

Kirchenmusik.

Franz Witt, Op. 16. **Litaniae Lauretanae** quatuor vocibus imparibus comitante Organo concinendae. Regensburg. Pustet.

In all dem reichen Schatze altkirchlichen Gesanges sind für den Componisten keine köstlicheren Perlen zu finden als die, welche die Mutter Christi mit wunderbarer Schönheit und Glorie umgeben. Ich meine das Ave maris stella, die vier Antiphonen und die Litaniae lauretanae mit dem Angelus Domini. Von den Zeiten des hl. Ambrosius

und Gregor bis auf diesen Tag sind daher auch — etwa die Worte des Meßkanons ausgenommen — keine der heiligen Texte häufiger und mit größerer Vorliebe von den alten und neuen Meistern in Musik gesetzt worden, als eben jene wundersamen Hymnen, Anrufe und Lobpreisungen der heiligen Jungfrau.

Die uralten Gregorianischen Weisen hat keiner der spätern Meister jemals wieder erreicht — selbst nicht Palestrina, nicht Orlandus, nicht Giovanni Croce — am Allerwenigsten die süßlich sentimentaleren Meister des achtzehnten Jahrhunderts. Um unsere Behauptung sogleich mit Belegstellen zu bekräftigen, denen wohl Niemand, der Kenntniß und Geschmack hat, widersprechen kann, erinnern wir an das unnennbar tiefe Salve Regina, an das hell opferfreudige Regina coeli und in der Litanei an das ganz einzig dastehende Rosa mystica des Gregorianischen Chorals. Auch der schleppendste Chor, der bandenloseste Orgelschläger möchte kaum im Stande sein, diese wahrhaft himmlischen Sätze des alten Cantus ganz zu verderben. Und das will stellenweise Viel sagen! —

Unter denen, welche in der Gegenwart am Meisten für die Wiederkehr zur alten zuerst von Ambrosius und Gregor, dann, nach den Grundsätzen der Niederländer, von dem einzigen Pietro Aloisio, von Allegri, Croce, Giovannelli und den andern großen Italienern bis auf Pergolese und Caldara herab überlieferten Gesangsweise kämpften, steht offenbar Franz Witt in erster Reihe. Seine Messen, seine Motetten, vor Allem seine Marienlitaneien kommen den alten italienischen und flämisch-französischen Mustern so nahe, als es in unsern Tagen und mit Anwendung unserer, von denen der Alten so sehr verschiedenen Kunstmittel nur möglich ist. Wir sagen ausdrücklich unter Anwendung unserer Mittel. Denn die Anwendung dieser Mittel — einer ansprechenden, wenngleich stets kirchlich würdevollen Cantilene, einer weitgreifenden, schöngeschwungenen Führung der Mittelstimmen, auch beim blos drei- oder vierstimmigen Satze, einer obligaten, hier kräftig eingreifenden, dort zart sich anschmiegenden Orgel- oder auch Orchesterbegleitung*) — die Anwendung aller dieser von uns errungenen Kunstmittel läßt sich Witt in keiner Weise verkümmern, wie weit er auch von jedem Mißbrauch — und nur der Mißbrauch, aber auch der des Guten und Rechten, ist verwerflich — stets entfernt ist: für diese letztere Thatsache sind Witt's sämmtliche gedruckte Compositionen sowohl als eine ganze Reihe Manuscripte, welche wir einzusehen Gelegenheit hatten, und ist namentlich die oben angezeigte Litanei redender Beweis.

Von den frühern Litanei-Compositionen Witt's dürfen die in Amoll und Cdur als allgemeiner bekannt vorausgesetzt werden. Namentlich die erstere hat etwas Herbsüßes, Mystisches, welches wie aus den Compositionen der Alten herüberhallt. Dennoch werden diese beiden Litaneien von dem gegenwärtigen, vielsagend Fr. Liszt dedicirten Op. 16 an Originalität weit übertroffen. Aus verschiedenen strenger gesonderten Abschnitten gestaltet sich diese Litanei zu einem schönen und zuweilen ganz schwunghaften Ganzen und weiß dabei aufs Feinste und scheinbar Einfachste Anklänge an den Choral, ja an den Cantus firmus selbst einzuflechten. Der erste Satz in Adur, Andante, ♩ = 62, umfaßt die ersten Anrufe bis zum miserere nach dem Sancta Trinitas. Der Sopran setzt, von zarten Orgelstimmen getragen, mit dem Kyrie ein, worauf unter dem letzten Ton des Soprans die andern Stimmen, etwas kräftiger begleitet, in der Melodie des alten cantus firmus antworten. In dieser Weise, aber mit immer anders figurirender Orgel, geht es fort bis zum Ende des Satzes, der über einem leichten Orgelpunct auf der Tonika erfolgt. — Der zweite, etwas mehr animirte Satz: Sancta Maria, ♩ = 72, ebenfalls in Adur mf. dolce, bringt den Anruf in der ziemlich hochliegenden Tenorstimme, die übrigen drei Stimmen antworten, wie oben angedeutet. Der C. f. erscheint seltener, liegt aber dafür unisono im Sopran und Alt. Die Orgel breitet sich kräftig aus, besonders in der Tiefe. Es ergeben sich leichte Ausweichungen nach Fismoll und Cismoll, die aber sogleich wieder in den Hauptton einlenken, auf dem etwas kürzer wie beim ersten Satz geschlossen wird. — Im dritten Satz Virgo prudentissima, ♩ = 82, in Ddur intonirt der Baß, von breiten Orgel-Accorden getragen; die Oberstimmen antworten. Dieser grandioser gehaltene Satz contrastirt gut mit der weichen Anmuth des vorhergehenden. Ausweichungen nach der Mollparallele treten entschiedener auf. Die Baßstimme vom kleinen bis zum eingestrichenen d muß weiche und dennoch sonore Kraft haben, wenn diese kleinen aber entscheidenden Charakter-Nuancen richtig hervortreten sollen. Von der Orgel wird hier das exacteste Anschmiegen an die so prächtig aufsteigende Singstimme gefordert. Von Speculum justitiae an führt der Alt den Vorsang und der Organist muß (obwohl es nicht ausdrücklich bemerkt ist) wieder schwächer registriren, um die immer in der Mittellage gehaltenen Knabenstimmen nicht zu erdrücken. Vas spirituale singt der Sopran dolce vor, Alt und Tenor antworten leise, die Orgel begleitet sehr zart. Hier ausdrücklich „schwächer". Gamba oder Salicional sind hier am Ort. Schöner plagaler Schluß. — Rosa mystica. $^3/_4$. Erste Tonart. Discant-, Alt- und Tenor-Soli singen vor, der Chor der Bässe antwortet mit dem C. f. unter verstärkter Orgel. Wir möchten jedoch bitten, dieses „verstärkt" nicht zu streng zu nehmen: der mystische Duft der a capella singenden Oberstimmen würde bei zu großer materieller Schärfe des plötzlich beim ora einfallenden Orgelwerks unbedingt leiden. Und das wäre grade bei diesem ganz eigenthümlich gehaltenen zarten Sätzchen schade. Der C. f. des tutti-Basses tritt doch, auch bei mäßig starker Orgel, genug heraus. — Ein molto ritardando führt zu dem Lento ♩ = 50. Salus infirmorum, welches wieder der Alt, sempre dolce, diesmal in hoher Lage vorsingt. Die andern Stimmen antworten tutti, die Orgel begleitet pianissimo. Schlüsse höchst eigenthümlich plagalisch. — Kräftig rafft sich der nun folgende Satz ohne Orgel, die erst später eingreift, auf: Regina Angelorum! con moto, Ddur. Vier Solostimmen singen vor, vier tutti antworten. Nach: Regina Apostolorum greift die Orgel kräftig ein, Principal 8′ ist vorgeschrieben. Beim Regina Sanctorum omnium verhallt jedoch das Instrumentale wieder — gleichsam, als müsse die Erde schweigen bei den Jubelgesängen aller Heiligen. Soli und Chor wechseln immer in der oben angedeuteten Weise. Die Tenöre liegen fortwährend hoch. — Endlich das Agnus Dei, Adagio dolcissimo, bringt vom leisesten Anhauch von der Terz zur Quinte in vier Solostimmen aufsteigend und wieder zum Grundton herabsinkend eine schöne und

*) Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, in wieweit das Orchester in der Kirche „kirchlich" sei oder nicht. Giebt es doch selbst wackere Meister, die alle Begleitung beim mehrstimmigen Gesang, selbst bei der Orgel, für überflüssig, ja für schädlich, für unkünstlerisch halten.

sehr zarte dreimalige Steigerung. Nur beim Tutti der Antwort klingt die Orgel ganz leise mit hinein. Das Kyrie ergreift das Anfangsthema wieder, der C. f. ertönt nochmals — und so schließt das Werk wie es begonnen: in echt kirchlicher Weise. Es sei den Chordirigenten auf's Wärmste empfohlen. Ueberall, wo man einen wackern gemischten Chor, wo man einen einsichtsvollen Organisten, resp. eine verläßliche Orgel — kein schwaches Positiv — hat, wird diese Litanei ihrer Wirkung zur Andacht und Erbauung des Herzens gewiß sein. Noch in keinem seiner — wie schon angedeutet — mit besonderer Vorliebe geschaffenen Marienwerke hat der Componist den echten Kirchenton, den man auch außer den sogen. „Kirchentönen" sehr wohl treffen kann, so tief nachklingend angeschlagen, als in diesen Litaniae Lauretanae. — J. Seiler.

Correspondenz.

Leipzig.

Das fünfzehnte und sechszehnte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses fand am 3. und 17. d. M. statt. Ueber beiden schien uns nicht die rechte Weihe zu schweben. Ja das Auditorium litt sogar vielfach an jener geheimen Langeweile, deren man sich selbst nicht recht bewußt ist, die man aber auch nicht loszuwerden vermag. Vielleicht lag der Grund davon in der Concertfluth, die in den letzten Wochen über uns hereingebrochen ist. Das Programm des ersten Concertes lautete: Jessonda-Ouverture von Spohr, Hmoll-Clavierconcert von Hummel, Scene für Soli und Männerchor aus Weber's „Euryanthe" und Musik zu „Antigone" des Sophokles von von Mendelssohn. Die Ouverture wurde, wie nicht anders zu erwarten war, vorzüglich ausgeführt und applaudirt. Weniger war dies der Fall beim Clavierconcert, vorgetragen von Hrn. Sigismund Blumner aus Berlin. Beides, die Wahl des Stückes, welches man im Conservatorium oft genug hören kann, sowie auch die augenscheinliche Indisposition Bl.'s, mochte der Grund davon sein. Auch war in der Orchesterbegleitung nicht Alles, wie es sein sollte. Eines Urtheils über Bl.'s Spiel können wir uns hier enthalten, da ein anderes schon in voriger Nr. in dem Ref. über Bl.'s Extraconcert enthalten ist. An Indisposition litt auch Fr. Peschka-Leutner in der Scene aus „Euryanthe", was bei ihrem vielen anstrengenden Singen, besonders auch im Gewandhause, nicht Wunder nehmen kann. Herr Ehrke vom Stadttheater führte die Partie des Königs (abgesehen von dem Nasalklange der Stimme) wacker aus. Dasselbe gilt vom Chore, dem Pauliner Sängerverein. Im Uebrigen will uns diese ganze Scene nicht für den Concertsaal passend erscheinen, so wie etwa ein farbloser, matter Stahlstich statt des lebendigen Oelbildes. Zum Gelingen der „Antigone" trugen Alle ihr Bestes bei. Die Declamation gesprochen von Frl. Link und Hrn. Arnau, die Soli gesungen von den HH. Wiedemann, Rebling, Schmidt und Ehrke, die Chöre vom Pauliner Sängerverein — Alles in den besten Händen. Doch wurde nicht durch das Ganze, sondern nur durch Einzelheiten eine Wirkung erzielt. Daß von der Sophokleidischen Tragödie durch diese Musik, durch die Musik überhaupt und im Concertsaal Viel verloren geht, ist nun einmal nicht zu leugnen. Dazu kommt die Länge der Composition, die keine packenden dramatischen Höhepuncte erreicht. Anzuerkennen ist daher umsomehr das Verdienst der Declamatoren, besonders unserer Tragödin Frl. Link, die mit der ihr eigenen Leidenschaftlichkeit alle Hörer ergriff. — Im Gewandhauspublicum hätten wir so viel Pietät gegen Mendelssohn erwartet, daß dasselbe bis zum Ende ausgeharrt hätte. Leider nicht einmal gegen diesen! Wenn dies auch den Todten nicht mehr stört, so doch sicher desto mehr die Lebenden, die ihn hören wollen.

Das sechszehnte Concert brachte: Schumann's Manfred-Ouverture, Recitativ und Arie aus „Rinaldo" von Händel, Adagio für Violine von Spohr, Recitativ und Arie aus „Orpheus" von Gluck, Violinvariationen über ein Mozart'sches Thema von F. David, Lieder „Des Morgens in dem Thaue" von Heuchemer und „Du wundersüßes Kind" von Kirchner sowie Beethoven's Ddur-Symphonie. — Was zuerst die Solisten betrifft, so zeigte sich Frl. Volkart aus Zürich als trefflich gebildete Sängerin. Anfangs war ihr Ton etwas gedrückt, doch wurde er nach und nach freier und bewies eine tüchtige Schule. Er ist rund und voll, ohne Schärfe und Härte im Ansatz und dabei sympathisch. Die Vorträge — ausnahmsweise nicht von Mozart und Winter — gelangen ihr zum größten Theile, am Wenigsten das Recitativ und die Arie von Gluck, zu der ihr hinreichende dramatische Begabung zu fehlen scheint. Dagegen sang sie die Arie von Händel und die Lieder ganz vorzüglich. Der Beifall war trotzdem matt, diesmal unverdienter Weise. Das Publicum ist eben ein launisches Kind. Mit dem Adagio von Spohr ging es der Violinspielerin Frl. Friese ebenso. Zu dieser Composition fehlte ihrem Spiele allerdings der große, seelenvolle Ton. Die Gunst des Auditoriums blieb ihr aufgespart bis zu den Variationen von David, die ihre äußere Wirkung auf das größere Publicum nicht verfehlten. Die Ausführung der Variationen athmete natürliche Frische und Keckheit, und das sind Vorzüge, die auch das Violinspiel einer Dame nicht entbehren darf. Frl. Friese machte der David'schen Schule alle Ehre und wurde mit Hervorruf belohnt. Ueber die Orchesterwerke können wir uns kurz fassen. Sie wurden excellent ausgeführt, wie man sie kaum zum zweiten Male hören dürfte. Vielleicht lag es an uns, wenn wir in der Ouverture etwas Schwung vermißten; die Symphonie ging jedoch tadellos. —

Wie mit der Zeit auch in Leipzig Vorurtheile schwinden und die gegnerischen Stimmen schwächer werden, bewies das siebente Euterpe-Concert am 1. d. M.: Berlioz' Lear-Ouverture, Liszt's „Tasso" und Wagner's Meistersingervorspiel fanden allgemeinste Anerkennung, und — Berlioz, Liszt und Wagner an einem Abende auf einem Concertprogramme, will hier gewiß Viel sagen. Freuen wir uns, einen so entschiedenen Erfolg constatiren zu können, und danken wir dem Directorium der „Euterpe" auf das Wärmste für solch ein Programm. Daß man nicht den allerhöchsten Maßstab an die Leistungen legen kann, ist selbstverständlich, zumal das Orchester drei sehr schwierige Aufgaben zu lösen hatte. Nichtsdestoweniger war die Hingabe desselben und seines Dirigenten an die Sache unverkennbar und verdient die aufmunterndste Anerkennung. Die Ausführung ist eben ein glücklicher Wurf zu nennen; glücklich, denn das Orchester spielte wacker unter der sicheren Leitung des Hrn. Capellmeisters Volkland, ja sichtlich begeistert im Meistersingervorspiel, aber auch insofern ein Wurf, als man das Große und Ganze in etwas übereiltem Tempo zu Gehör bekam. Doch in Rücksicht auf die vortreffliche Wahl des Programmes erlauben wir uns keine Analyse sondern heben nur hervor, daß es bei den Compositionen der genannten Meister gilt, das schärfste Auseinanderhalten der Gegensätze und hierdurch bedingte entsprechende Modification des Tempo's zu beobachten. Wie das Meistersingervorspiel dirigirt werden soll, hat R. Wagner kürzlich in seinem Artikel „Ueber das Dirigiren" ja hinreichend selbst beschrieben.

Zur Ausführung kamen außerdem: Bruch's „Flucht der heiligen Familie" und Gade's „Beim Sonnenuntergange", beides Compositionen für gemischten Chor und Orchester. Die letztere ist jeden-

falls die bessere und entbehrt nicht der Charakteristik, die erstere bringt meist Phrasen mit nichtssagender Orchesterbegleitung. Wahrscheinlich in Folge dieser Schattenseiten sang auch der Chor trotz sonst meist löblicher Präcision ziemlich gleichgültig. — Als Solist dieses Abends trat Concertmeister de Ahna aus Berlin mit dem achten Concerte von Spohr und Beethoven's Fdur-Romanze auf und verstand sich Aller Sympathien zu erwecken. Seelenvoller Ton, Kraft und Mark im Spiele und dabei ein von aller Coquetterie freies Auftreten kennzeichnete den ächten Künstler und half über manches Abgestaubene hinweg. Mehrfacher Hervorruf lohnte ihm sein vorzügliches Spiel. — Kn.

Auch in ihrem achten Concerte, in welchem wiederum zwei der Neuzeit angehörige Orchesterwerke, nämlich eine Suite in Cdur von Raff und eine Symphonie in Fdur von Svendsen, zum ersten Male zu Gehör gebracht wurden, fuhr die „Euterpe" in sehr verdienstvoller Weise fort, der Gegenwart Rechnung zu tragen. Leider erhielten beide Werke wenig Beifall, obgleich die Ausführung besser glückte als manche frühere. Raff's Suite enthält in gedrungener, gedankenklarer Form recht animirende Ideen, welche durch entsprechende, effectvolle Instrumentation zu hinreichender Geltung gelangen; mit dem letzten Satz hat er factisch bewiesen, daß auch die Marschform durch geistvolle Behandlung zu einem werthvollen Kunstwerk gestaltet werden kann. Johann Svendsen, 1840 in Christiania geboren, absolvirte seine höhern Studien auf dem hiesigen Conservatorium. Seine Symphonie nimmt zuweilen einen hochpoetischen Aufflug, sinkt aber dann wieder in die Alltagsprosa zurück. Das Andante erhält sich durchgängiger auf einer gewissen geistigen Höhe, der erste und dritte Satz nur zum Theil, der vierte aber erschien so ermüdend ausgesponnen, daß die durch die Mittelsätze erzielte Wirkung sehr abgeschwächt wurde. Das Werk bekundet jedoch Originalität und läßt bei der Jugend des Autors noch geistig reifere Productionen erwarten. Hauptsächlich hat Sv. noch größere Festigkeit und Abrundung der Form sowie Erfahrung in der Instrumentation zu gewinnen, das schwere Blechgeschütz z. B. übertönt oft seine interessante Melodik und man hört dann nur gewaltige Tonmassen ohne leitende Idee. —

Die Solovorträge des Abends wurden von Frl. Alma Holländer aus Berlin und Hrn. Th. Schmidt vom hiesigen Stadttheater ausgeführt. Frl. Holländer trug Beethoven's Gdur-Concert und Chopin's Edur-Polonaise mit vorausgehendem Andante vor und documentirte durch ihre plastische Ruhe und zuverlässige Sicherheit selbst in den schwierigsten Passagen einen hohen Grad wahrhaft virtuoser Technik. Daß einige Stellen nicht so vollendet hervorperlten, schreiben wir nur der kalten, Glieder und Tasten lähmenden Temperatur des Hauses zu. Hinsichtlich der geistigen Auffassung wäre etwas mehr beseelende Wärme wünschenswerth gewesen, doch es ist keinenfalls leicht, bei so kühler Temperatur ins Feuer zu gerathen. Im Allgemeinen aber bewiesen ihre Reproductionen eine bedeutende künstlerische Meisterschaft, welche auch vom Publicum durch eifrigen Applaus und mehrmaligen Hervorruf anerkannt wurde. Herrn Schmidt's volle, kräftige Baßbaritonstimme konnte sich in Arien aus „Hans Heiling" und „Jessonda" ihrem ganzen Umfange nach entfalten, und hatten wir Gelegenheit, den gleichmäßigen Wohlklang der ganzen Stimmregion zu bewundern; nur hat sich der talentvolle Sänger noch etwas mehr Volubilität und effectvolle Belebung anzueignen. Seine sonst verständniß- und gefühlsinnigen Vorträge animirten ebenfalls zu lebhaften Beifallsäußerungen nebst Hervorruf. Die Begleitung der Heilingarie ließ sehr Viel zu wünschen übrig. — S.

Das am 15. im Saale des Gewandhauses vom Universitätsgesangverein der Pauliner veranstaltete Concert zeichnete sich gleich dem des „Arion" durch ein fast überreiches Programm aus. Beiden Vereinen gebührt das Verdienst, den Männergesang hierdurch wie durch Vorführung gehaltvollerer Novitäten in höhere künstlerische Regionen erhoben zu haben, und beide beweisen stets auf's Neue, daß sie sowohl die Kräfte als auch den ernsten Willen besitzen, diesem gediegneren Ziel durch sorgfältige, trefflich schattirte Ausführung gerecht zu werden. Besonderer Vorliebe erfreuen sich in hiesigen Concerten Bruch's Werke, von welchem zwei Novitäten vorgeführt wurden, nämlich „Waldpsalm" aus „Frau Aventure" und „Normannenzug" aus „Ekkehard", beide von V. Scheffel. Die hymnenartige Breite und stellenweise canonische Behandlung des dem Paulinerverein gewidmeten Waldpsalm's heben dieses Stück nicht unwesentlich und helfen dem Componisten über manche mißliche Textstelle ganz gut hinweg. Packender wirkt allerdings der mit Baritonsolo und Orchester ausgestattete, ganz sichtlich von Wagner inspirirte „Normannenzug", nur will sich die wahrhaft imposante Entfaltung der Mittel und besonders einer höchst feurigen Begeisterung nicht recht mit dem resignirten Text vertragen, erscheint daher mehr nur des äußeren Effects wegen geschehen zu sein; auch für das, überdies durch Orchester und Chor stark gedrückte Baritonsolo weiß man keinen genügenden Grund zu finden. Sehr treu und wohlgetroffen ist dagegen die Stimmung der ersten Strophen gezeichnet. Das Unisono des Chores ferner würde noch bedeutender wirken, wenn es nicht durchgängig angewendet wäre. Rein musikalisch betrachtet ist das Werk mit seinem prächtigen Instrumentalcolorit eines der gelungensten dieses Autors und zeigt sein Talent für intensive Farbengebung, bedeutende Conception und Steigerung wiederum in sehr günstigem Lichte. — Roquette's „Neuer Frühling" hat Reinecke zu einer neuen Composition dieses Gedichtes für Männerchor und Soli angeregt, bei der resignirten, rhythmisch sehr knapp gehaltenen Fassung der Tuttisätze zwar nicht warm und rückhaltslos genug, sonst jedoch zu frischer und wohlklingender Melodik. Auch der nicht leichte Solosatz enthält gewinnende Wendungen. — Außerdem enthielt der mit Cherubini's Wasserträgerouverture eröffnete erste Theil ein von H. Langer so gewandt und humoristisch gesetztes schwedisches Tanzvolkslied, daß dessen Wiederholung auf das Lebhafteste verlangt wurde, ferner Chöre von V. Lachner und N. Gade, Spohr's „Gesangscene", von Hrn. Felix Meyer aus Berlin mit nicht großem aber sehr geschmeidigem Tone, Sauberkeit, Eleganz und einer Technik executirt, welche von David's bewährter Schule von Neuem glänzendes Zeugniß ablegte und eine wenn auch antiquirte, aber von Frau Peschka-Leutner mit wahrhaft electrisirender Bravour aufgerollte Arie aus Papa Winter's „Unterbrochenem Opferfest". —

Der zweite Theil war der „Alcestis" von Brambach für Männerchor, Soli und Orchester gewidmet. Der nach Herder's „Admetus Haus" bearbeitete Text enthält manches Werthvolle, Schöne und Anregende, daneben aber auch wiederum der Musik soviel Widerstrebendes und Sprödes, daß zugleich im Hinblick auf Gluck's „Alceste" eine Composition dieses Stoffes doppelt mißlich erscheint. Solchen Klippen hat sich der Componist nicht hinreichend gewachsen gezeigt und zwar manche von Talent und Geschick zeugende recht achtungswerthe Züge geschaffen, im Allgemeinen jedoch ein warnendes Beispiel hingestellt, wie bedenklich es für tieferen, freieren Gedankenaufschwung ist, längere Zeit im ausgefahrnen Schablonengleise unseres landläufigen Liedertafelgenre's zu produciren. Einen wirklich characteristischen freien Aufschwung nimmt der Componist eigentlich nur im Recitativ des Admet am Anfang der zweiten Abtheilung; auch die Stelle „O Alcestis, was hör' ich" ist nicht übel behandelt, sonst aber sondern sich nur einzelne schön oder doch warm empfundene Momente ab, z. B. im ersten Chor, ferner „O nehmt ihr großen Götter", „Verlassend ihre Kinder" und der lebensvoll hineingehende Anfang

des Schlußchors. Dem (nicht immer glücklich) an Wagner, Mendelssohn &c. sich anlehnenden Styl ist mehr Einheit zu wünschen und in den erschütternden Stellen verräth der Componist noch selten eine tiefere Ahnung der Situation. Zugleich tritt äußerlich die starke Befangenheit in der Liedertafelschablone am Auffallendsten in der kurzathmigen Stabilität der Rhythmen hervor, durch deren Monotonie manche sonst nicht üble Stelle verblaßt. In der Instrumentirung zeigen sich einzelne von Talent zeugende Tonfärbungen, wie sich überhaupt Br.'s Geschick und Talent auch in diesem Werke nicht verleugnet und nur größerer Vertiefung und Befreiung von unkünstlerischen Fesseln bedürfen. Frau Peschka (Alcestis), Hr. Schmidt von der hiesigen Oper (Admet), welcher außerdem das Solo im „Normannenzug" sang, sowie Hr. Pielke, ein mit sehr angenehmer, wohlgebildeter Tenorstimme begabtes Vereinsmitglied, waren in dankenswerther Weise bemüht, das Werk zu beleben. — H.....n.

Dresden.

Am 26. Januar gab der Orchesterverein unter Leitung des Hrn. Otto Kummer ein Concert mit folgendem Programm: Ouverture zu „Paris und Helena" von Gluck, Beethoven's Cmoll-Concert, (Frau Cohn aus Bielitz), Ouverture zu „Alphons und Estrella" von Schubert und eine Haydn'sche Symphonie. Die Leistungen des mit wenigen Ausnahmen aus Dilettanten bestehenden Vereins waren sehr ehrenvoll, vorzüglich in der Gluck'schen Ouverture machte sich guter, fester Strich der Streichinstrumente und reine Intonation der Bläser bemerkbar. — Am 27. Jan. gaben die Mecklenb.-Strelitzische Kammersängerin Georgine Schubert und Franz Schubert unter Mitwirkung des Hrn. Concertm. Schubert, des Hrn. Hofschausp. Dettmer und mehrerer Mitglieder der Hofcapelle eine Soirée. Zuerst spielte mit seinem als Meister der Geige bekannten Vater der junge Franz Schubert ein Concert für zwei Violinen mit Quartettbegleitung von Bach. Reinheit, Energie und schöner Vortrag kennzeichneten diese Leistung wie auch kleinere Piecen von Mayseder und Schubert. Die Concertgeberin bewies sich als Sängerin von vorzüglicher Schule und errang mit einer Verdi'schen Arie sowie Liedern von Schubert, Rubinstein und Gounod großen Beifall. Die beste Leistung des Abends war die Arie aus „Il re pastore" von Mozart mit Violinbegleitung. Die künstlerische Ausführung seitens der Sängerin und der innig empfundene Vortrag des jungen Schubert erndteten wohlverdienten reichen Beifall. Es ist gewiß etwas Seltenes, wie es an diesem Abende geschah, den Vater zugleich mit seiner Tochter und seinem Sohne zu hören. — Das am 31. Januar gegebene Concert des Florentiner Quartetts erfreute sich großen Zuspruchs. Die Leistungen der genannten Herren sind schon früher in d. Bl. oft genug besprochen worden. Ausgeführt wurden: Quartette in Gdur No. 1 von Mozart, in Amoll Op. 29 von Schubert und in Adur Op. 132 von Beethoven. — Am 1. Februar gab die Hofcapelle ihr viertes Abonnementconcert. Als Novitäten erschienen „Alladin" eine Märchenouverture von Hornemann und Entre-Act aus „Manfred" von Reinecke. Beide Werke sind schöne Arbeiten, doch habe ich von einer Märchenouverture etwas Anderes erwartet, als ich in „Alladin" fand. Das Feenhafte, wirklich in die Märchenwelt Versetzende fehlt und zu häufig wird man an die Sommernachtstraummusik erinnert. Reineckes Entreact verfehlte seine Wirkung nicht; hat hier nicht dem Componisten Schumann's „Abendlied" vorgeschwebt? Das Concert wurde eröffnet mit Haydn's vierter Symphonie und schloß mit Mendelssohn's Amoll-Symphonie, beide Werke schwungvoll vorgetragen. — Die letzte Akademie der HH. Heitsch, Müller und Fitzenhagen brachte: Trio von Reinecke Op. 38, Violoncellsonate von Beethoven Op. 69 sowie Phantasiestücke für Piano, Violine und Violoncell von Schumann Op. 88. Ich weise auf mein früheres Referat über die Leistungen der Herren hin, deren Zusammenspiel an Rundung und Einigkeit gewonnen hat. Mögen sie nächsten Winter in der interessanten Zusammenstellung ihrer Programme so fortfahren, wie sie in dieser Saison angefangen haben. — Jus.

Paris.

Vieuxtemps und Jacquard, der hier sehr renommirte Violoncellist, hielten kürzlich ihre erste Kammermusik-Soirée im Salle Pleyel. Außer dem 49. Quartett von Haydn wurden Schubert's Trio in B Op. 99, Beethoven's Cdur-Quartett Op. 59 und Mendelssohn's Violoncellvariationen Op. 17 zum Vortrag gebracht. Bei aller Hochachtung für Vieuxtemps hätten wir doch gewünscht, daß er in den Quartetten den Salonvirtuosen einer discreteren Auffassung untergeordnet hätte. Correcter in dieser Hinsicht verhielt sich der Violoncellist Jacquard. Die übrigen Mittelstimmen, im Ganzen mit Präcision von den jungen Künstlern Marsick und F. Ries gespielt, erschienen zuweilen von der Geige Vieuxtemps' wie erdrückt. Abgesehen hiervon hatte das sehr zahlreich anwesende Publicum alle Ursache, dieses Unternehmen höchst dankbar aufzunehmen. Der Clavierpart wurde von Frau Massart mit Virtuosität und gutem Ausdruck zur Geltung gebracht. In der am 2. März stattfindenden nächsten Soirée der genannten Künstler wird Beethoven's elftes Quartett in Fmoll, Schumann's Clavier-Quartett (unter Mitwirkung des Pianisten Lübeck) und Schubert's Dmoll-Quartett vorgeführt werden.

In einer Zeit, wo die reproducirenden Künstler, insbesondere die Gesangvirtuosen sich der besonderen Gunst des Publicums erfreuen und häufig über ihren Werth gefeiert und honorirt werden, hat der schaffende Künstler, dessen Streben ein edleres ist, einen um so schwierigeren Stand. Umsomehr ist es demnach unsere Pflicht, auf solche Ausnahmen hinzuweisen und einem derartigen Künstler zum Mindesten das rühmende Zeugniß auszustellen, daß er die Kunst ihrer selbst willen und nicht aus Speculation pflege. Hiermit haben wir diesmal das von Heinrich Bonewitz am 7. Febr. im Salle Pleyel veranstaltete Concert im Auge, in welchem dieser treffliche Pianist und Componist eine Reihe seiner neuen Compositionen, nämlich ein Nonett für Clavier, Streich- und Blasinstrumente, ein Clavier-Quartett, eine Violin-Sonate, eine Romanze „Die Waise" und von Pianoforte-Stücken „Elegie" und Scherzo-Impromptu sowie Paraphrase des Luther'schen Chorals zur Aufführung brachte. Im Allgemeinen zeichnen sich diese Werke bei durchaus ernstem Charakter durch ungesuchte, natürlich und logisch sich entwickelnde Melodien und eine Harmonik aus, welche bei allem Reichthum nie erdrückend wirkt, sondern nur jenen Hauptzug in das rechte Licht zu stellen sucht. Man fühlt, daß der Componist sich nicht vorgenommen hat, sein reiches harmonisches und contrapunctisches Wissen allenthalben auszubeuten, sondern durch Klarheit und Mäßigung seine Intentionen um so sicherer erreicht, als in seinen Melodien und Motiven Kraft und Character genug liegt, um an sich Interesse zu erwecken. Als das inhaltreichste und empfehlenswertheste Stück ist das Clavier-Quartett zu bezeichnen, besonders dessen Adagio. Dasselbe ist seit Kurzem hier im Stich erschienen und wurde gleich der ebenfalls erschienenen Sonate mit ihrem humoristischen Scherzo- und kräftigen markirten Schlußsatze, an deren Ausführung sich der Violinist Czeké betheiligte, mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen, desgleichen die mächtig wirkende Choralparaphrase, welche bereits in mehreren Soiréen stets mit gleichem Erfolg wiederholt worden ist. Das Nonett, das mit einem schwungvollen Satze beginnt, konnte leider durch ungünstige Disposition einzelner Ausführender nicht zu voller Geltung gelangen. Um so besseren Erfolges erfreute sich die ausdrucksvolle Romanze „Die Waise", gesungen von Hrn. Lopez. Daß Hr. Bonewitz sich auch als her-

vorragender Pianist bewährte, ist in d. Bl. schon mehrmals hervorgehoben worden. In demselben Concerte sang eine junge Deutsche, Frl. Emma zum Busch u. A. eine Romanze von Liebe, welcher bekannte Lieder-Componist seit einem Jahre von Straßburg hierher übersiedelte, unter sehr warmer Aufnahme, zu welcher der saftige Vollklang ihres Mezzo-Soprans nicht minder beitrug als ihr gemüthstiefer, in guter Schule gebildeter Vortrag.

In einem Concert, welches von der Pianistin Frl. Mürer, der besten Schülerin Prudent's, im Salle Erard veranstaltet wurde, hörten wir Beethoven's Clavier-Quartett, welches unter der Mitwirkung der HH. Waefelghem, Czeké und Hegar mit musterhafter Präcision reproducirt wurde. Außerdem spielte der russische Violinist Beśekirsky und sang Roger mit größtem Beifall. Die Concertgeberin excellirte durch feines, elegantes und nuancenreiches Spiel.

Rubinstein und Lauterbach werden demnächst zu Concerten hier eintreffen. — Violinist Poussard, aus Indien hierher zurückgekehrt, wußte sich in seinem Concerte im Salle Erard aristokratische Gunstbezeugungen zu erwerben. —

Paris, welches bekanntlich noch immer auffallend arm an Concertsälen ist (an einem großen für Orchester und Chor-Aufführungen geeigneten Saale mangelt es gänzlich) wird demnächst durch den Bau eines Saales nach Art der Londoner „Alhambra" am Boulevard Straßbourg und durch einen von dem Pianofortefabrikanten Kriegelstein zu unternehmenden Saalbau in der rue Drouot eine wünschenswerthe Bereicherung erhalten. —

Das Théâtre lyrique, welches seit dem Abgange Pasdeloups und dem Aufhören der Rienzi-Vorstellungen kein höheres Kunst-Interesse mehr bietet und nur zu vegetiren sucht, dürfte mit nächster Herbstsaison wieder in die Hände des früheren Directors Carvalho übergehen. —

—ke.

Halle.

Vor einem ziemlich zahlreichen Publicum fand am 4. Februar das dritte Abonnement-Concert statt. Zur Mitwirkung in demselben waren zwei tüchtige auswärtige Kräfte gewonnen worden, nämlich die Concertsängerin Frau Hüfner-Harken aus Jever und Hr. Concertm. Röntgen aus Leipzig. Die vortrefflichen künstlerischen Leistungen des Letzteren waren einer großen Anzahl von Musikfreunden in hiesiger Stadt schon bekannt, und an die bis vor etwa zwei Jahren unter Mitbetheiligung dieses Künstlers stattgefundenen genußreichen Quartett-Soiréen wird man sich gewiß jederzeit gern mit Freuden erinnern. Hr. Röntgen wurde bei seinem Auftreten lebhaft empfangen. Derselbe hatte zum Vortrag gewählt: Mozart's Violin-Concert in Ddur, Sonate von Händel und Gavotte von Bach. Das Mozart'sche Violinconcert war vorher in Halle noch nicht gehört worden. Es ist reich an Schönheiten und von zauberischem Wohllaut. Die Violinpartie enthält keineswegs auf die Spitze getriebene Schwierigkeiten und ist jedenfalls sehr dankbar. Zu einer würdigen Interpretation des Werkes ist sicherlich Hr. R. vollständig geeignet. Er spielte das Concert mit großer technischer Meisterschaft, edel und zart im Ton, anmuthig und graziös. Die dem Werke beigegebenen Cadenzen waren geschickt und geschmackvoll componirt. Das Publicum verfolgte dasselbe mit dem ungetheiltesten Interesse. Die Solostücke von Händel und Bach wurden von der Gattin des Hrn. R. begleitet. Dieselbe ist eine tüchtige Pianistin, und es ließ daher die Wiedergabe der genannten Stücke nichts zu wünschen übrig. Die Auffassung derselben war stylgerecht, überall fein durchdacht einheitlich und das Zusammenspiel ein vollkommen präcises. Lebhafter Beifall wurde den ausgezeichneten Künstlern zu Theil. — Von Frau Hüfner-Harken wurden außer der Sextus-Arie „Parto!" noch fünf (!) Lieder zu Gehör gebracht, nämlich: „Das Fischermädchen" von Meyerbeer, „Erlkönig" und „Wanderer" von Schubert, „Heimweh" von Reinardus und „Das Mädchen an den Mond" von Dorn. Die Sängerin erfreut sich schon seit längerer Zeit eines guten Rufes und ihre künstlerischen Leistungen fanden auch hier wohlverdienten Beifall. Das Orchester begleitete in angemessener Weise und der Bläser der obligaten Clarinetten-Partie löste seine Aufgabe recht befriedigend; Herr Voretzsch accompagnirte die vorgetragenen Lieder mit Verständniß und möglichster Sauberkeit und Delicatesse. Derselbe leitete außerdem die Orchestervorträge, welche durch Präcision allseitig befriedigten. Den zweiten Theil des Concertes bildete Mozart's „Jupiter-Symphonie" und die Eröffnung desselben Beethoven's Ouverture zu „Prometheus". —

Jul. Handrock.

Prag.

Endlich wieder einmal nach langer Zeit etwas wahrhaft Bedeutendes! Anton Rubinstein hat hier gespielt, leider nur das eine Mal. Unser größter Concertsaal war so vollgepfropft, daß man sogar einen Theil des Podiums in Plätze umwandeln mußte, wodurch buchstäblich Rubinstein tüchtig „auf die Finger gesehen" wurde. Mit wohlverdientem Beifall überschüttet, riß er das gesammte Auditorium hin. Er spielte Weber's Asdur-Sonate, ein Lied ohne Worte Heft 2 No. 1 von Mendelssohn, Menuett von Schubert sowie Emoll-Nocturne und eine Etude von Chopin. Immer wieder gerufen, legte er den Liszt'schen „Erlkönig" ein, den man hier so noch nicht vortragen gehört hat. Ferner spielte er von eigenen Compositionen eine Serenade russe, Caprice russe, welche man auf gut Deutsch füglich „russische Bockbeinigkeit" übersetzen könnte, so regelmäßig wiederholt sich alle zwei Takte dasselbe (nur ein einziges Mal durch acht bis zehn Tacte modulirende) Motiv in derselben Tonart, bald oben, bald unten, bald in einer Mittelstimme; natürlich gehört eben Rubinstein's Vortrag dazu, um diese Piece genießbar erscheinen zu lassen. Einen Walzer aus den „Danses populaires", der eine glückliche Reminiscenz aus dem bekannten Bauernwalzer im „Freischütz" enthält, eine Mazurka aus derselben Sammlung, und, da die Beifallsbezeugungen nicht enden wollten, noch „Vöglein als Prophet" von Schumann und den Marsch aus Beethoven's „Ruinen von Athen". Ueber sein virtuoses Spiel ist schon so Viel geschrieben worden, daß sich absolut nichts Neues darüber sagen läßt; wie bekannt, entwickelt er eine fabelhafte Technik und kann alle denkbaren Abstufungen vom stärksten, doch nie unschönen Fortissimo bis zum leisesten Hauch hervorbringen, — ja er singt sogar auf dem Clavier. Perlende Gänge, schwindelnde Passagen führt er mit einer Leichtigkeit aus, die man unwillkürlich anstaunen muß. Sein seelenvoller Vortrag bezeugt eben das Genie; nie gesucht, immer einfach, ja oft erhaben, ist Rubinstein ein wahrhaft von Gott begnadeter Künstler, der Alles, was er spielt, nochmals nachcomponirt und den Hörer mitempfinden läßt. Schade, daß wir ihn diesmal nicht auch in classischen Werken, z. B. Beethoven, Bach, sondern blos in den genannten, durchaus romantischen zu hören bekamen. Was müßte unter seinen Händen z. B. aus der Cismoll-Sonate von Beethoven werden! — Den besten Maßstab an Rubinstein's Leistung kann man aber nur dann anlegen, wenn man ihn begleiten hört, da kennzeichnet sich der wahre Künstler. Er accompagnirte nämlich Frl. Helene Magnus, welche mit ihm reist. Frl. Magnus verfügt über eine nur kleine zierliche Stimme, aber wie sang sie ihre Lieder! Der Vortrag war ganz des großen Partners würdig und auch sie erhielt von unserem in dieser Beziehung ziemlich verwöhnten Publicum Beifall in reichem Maaße. Sie sang Mozart's „Veilchen", „Nußbaum" und „Sonnenschein" von Schumann, „Es blinkt der Thau" und Frühlingslied von Rubinstein sowie ein Kinderlied von Taubert. Die beiden letzteren mußte sie wiederholen. Ihre ganze Stimme dürfte kaum elf bis zwölf Töne umfassen; das g macht ihr

bereits Schwierigkeiten, aber ein vollkommen ausgeglichener Vortrag, verbunden mit einer seltenen Deutlichkeit der Vocalisation (man verstand am äußersten Ende des Saales das leiseste Wort) und sichtliches Eingehen auf die Intentionen des betreffenden Componisten verhalfen ihr leicht dazu, sich die Sympathien selbst des schwierigsten Publicums zu gewinnen.

Ich glaube, im Namen der meisten Zuhörer den Wunsch aussprechen zu dürfen, daß dies nicht das letzte Concert sein möge, welches Rubinstein in Prag giebt, die Ueberfüllung des Saales wie die warmen Beifallsbezeugungen können ihm Bürgen dafür sein, daß er hier in den meisten musikalischen Kreisen sowohl als Virtuose wie als Componist auf das Wärmste verehrt wird. — H. Kafka.

Pest.

Am 5. v. M. fand das vierte Concert des Vereins der Musikfreunde statt. In Anbetracht dessen, daß dem Vereine bis zur Stunde bedeutende Hindernisse im Wege standen, von welchen der Mangel an geeigneten Localitäten keineswegs das kleinste, kann man nicht umhin, den Leistungen dieses Vereins die vollste Anerkennung zu zollen. Ich will damit nicht gesagt haben: es bleibe Nichts zu wünschen übrig; doch bei dem ernsten Eifer und dem unermüdlichen Bestreben, von welchem sowohl der Dirigent Hr. C. Thern als auch die Vereinsmitglieder beseelt sind, läßt sich erwarten, daß genannter Verein sich bald auf die Höhe wirklicher Vollkommenheit erheben wird. Das Programm bot nicht nur Interessantes sondern auch Neues. Volkmann's Serenade in Cdur wurde zum ersten Male vorgeführt. Das interessante Musikstück enthält viel Schönes und war es besonders ein Satz in Emoll, welcher wegen harmonischen Reizes und schwungvoll melodiöser Steigerung sehr ansprach. Ein Honvédlied von Carl Thern war ebenfalls neu, hatte zwar keinen durchschlagenden Erfolg, gefiel jedoch wegen ansprechender Haltung. —

Am 24. und 28. v. M. veranstaltete Frl. Sophie Menter zwei Concerte vor einem zahlreichen Auditorium. Die Erwartungen in Bezug auf die Leistungen der Künstlerin waren keine geringen, doch Frl. M. übertraf dieselben in hohem Grade. Sie besitzt alle Eigenschaften, welche nöthig sind, um Jemanden zum Künstler höheren Ranges zu erheben, und dies will bei den gegenwärtigen Anforderungen an das Virtuosenthum nicht wenig sagen. Eine Alles mit Leichtigkeit überwältigende Technik, voller, männlicher Anschlag staunenswerthe Sicherheit und Ausdauer, gepaart mit größter Ruhe, mit wunderbarer Klarheit pianissimo hingehauchte Passagen und edles Selbstbewußtsein im Auftreten sowie im Vortrage, entfernt von jeder Affectation, dies sind ungefähr ihre künstlerischen Eigenschaften und Vorzüge. Das Programm des ersten Concerts bestand aus Beethoven's Esdur-Concert, der großen Asdur-Polonaise von Chopin und Liszt's Esdur-Concert. Bei den beiden ersten Piecen bekundete Frl. M. eine Auffassung, wie sie nur Meistern eigen ist, und erndtete reichen Beifall, welcher während des Vortrages von Liszt's Esdur-Concert zu einem so allgemeinen Beifallssturm heranwuchs, daß die Künstlerin den letzten Satz wiederholen mußte. Obwohl dieses geniale Werk Liszt's hier schon öfters und von bedeutenden Künstlern gehört wurde, blieb doch der frühere Erfolg gegen den diesmaligen bedeutend zurück. Das Orchester unter Erkel's Leitung ließ leider wieder den Mangel an genügenden Proben wahrnehmen, was besonders bei Liszt's Concert störend wirkte. Noch bleibt zu erwähnen der schöne Vortrag und die warme Empfindung, mit welcher Frau Dunkel Lieder von Brahms und Liszt vortrug, welche ihr Gatte, als hervorragender Pianist bekannt, begleitete. Das Programm des zweiten Concerts, welches womöglich noch mehr besucht war als das erste, bot viel Interessantes und schien es in diesem die Concertgeberin größtentheils auf die Entfaltung ihrer fabelhaften Technik und Ausdauer abgesehen zu haben. Piecen, wie Beethoven's Sonate Op. 81, Etude auf falsche Noten von Rubinstein, Polonaise in Edur und Tarantelle aus der „Stummen" von Liszt, ohne die mindesten Zeichen von Ermüdung und mit staunenswerther Kraft vorgetragen von zarten Frauenhänden, gehört wirklich zu den Seltenheiten. Besonderen Beifall errang die Künstlerin durch den glänzenden Vortrag von Rubinstein's Etude, Liszt's Tarantelle und Polonaise, nach welcher Piece der liebenswürdigen Künstlerin durch Hrn. Sipos im Namen der Pester Tonkünstler ein Lorbeerkranz mit National-Bändern überreicht wurde. Die Zwischennummern wurden diesmal zu unserm Bedauern nicht, wie erwartet, von Frau Dunkel, sondern durch Hrn. Lang, Baritonist am Nationaltheater, ausgefüllt. Obwohl Hr. L. über eine sympathische und ziemlich gut geschulte Stimme verfügt, leidet sein Vortrag an affectirter Sentimentalität. Vieles ist auf der Bühne am Platze, was im Concertsaale unzulässig ist.

Julius Blau, Concertmeister am „Mozarteum" in Salzburg (Schüler von Adolph Spiller), einer unserer trefflichsten Violinvirtuosen, ist auf kurzen Besuch seiner Vaterstadt hier angekommen. —

Henri Gobbi.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Altenburg. Am 17. Concert unter Mitwirkung der Damen Frl. Minna Borée aus Leipzig und Frl. Emma Brandes aus Schwerin: Gade's Bdur-Symphonie, Concert-Ouverture in Adur von Rietz, Gmoll-Concert von Mendelssohn, Solostücke von Weber, Schumann und Chopin, Arie aus Händel's „Semele", Romanze aus „Hamlet" von Thomas sowie Lieder von Schubert und Marschner. —

Basel. Am 13. siebentes Abonnementconcert mit Fr. Grützmacher und Frau Walter-Strauß: Violoncellphantasie von Grützmacher, Cmoll-Symphonie von Beethoven ꝛc. —

Berlin. Am 10. Aufführung der Singakademie: Händel's „Josua". — Am 12. zweite Soirée der Stern'schen Symphonie-Capelle: Kyrie aus der Missa solennis und neunte Symphonie von Beethoven. — Am 14. Concert des Florentiner Quartetts, welches vor halb leerem Saale (!) spielte. — Am 15. dritte Soirée Bilse's mit der Sängerin C. Lorch, der Pianistin Kahrer und dem Violinisten Lotto: Cdur-Symphonie von Schumann, Hamlet-Ouverture von Gade, Ungarische Rhapsodie von Liszt, Giga con Variazione von Raff ꝛc. — Am 16. Concert von B. Scholz mit den Damen Joachim und v. Asten, den HH. Spohr und Schaper und dem Kotzolt'schen Gesangverein: Lieder von Bierling, Radecke, Schumann, Schubert ꝛc. — Am 17. drittes Abonnementconcert des Gustav Adolph-Vereins: Graduale von Grell, böhmisches Weihnachtslied, Violinsonate von Rubinstein, Schillermarsch von Liszt ꝛc. — Am 20. hocharistocratisches wohlthätiges Concert unter Leitung Stern's, außer Frau Joachim mit der Gräfin v. Pourtalès, Frau v. Wurmb, Hrn. v. Fabeck und Hrn. v. Keudell. —

Borna. Am 6. anerkennenswerthes geistliches Concert mit Frl. Gutzschebauch aus Leipzig: Chöre von Mozart, Hauptmann, Bortnianski und Kittan, Lieder von Frank und Beethoven, Orgelsoli von Mendelssohn, Bach und Ritter (Sachse). —

Breslau. Am 15. zehnte Soirée des Dammrosch'schen Kammermusikvereins mit Mary Krebs: Ungarische Rhapsodie von Liszt, Schumann's Esdur-Quintett ꝛc. —

Coblenz. Am 11. drittes Abonnementconcert unter Leitung von Maszkowski mit der Pianistin Ritter-Bondy. Das interessante Programm enthielt: „Requiem für Mignon" sowie Orchester-Adagio und Clavierconcert von Schumann, Liebeslieder von Brahms und achte Symphonie von Beethoven. —

Eisen. Am 13. Extraconcert, veranstaltet von den HH. Md. Rüfer und Helfer: Amoll-Concert von Schumann, Bruch's „Frithjof", Leonoren-Ouverture ꝛc. —

Frankfurt a. M. Am 7. Aufführung der Missa solemnis von Beethoven durch den Cäcilienverein unter Direction von Carl Müller. Die Soli waren besetzt durch die Damen Thomae und Oppenheimer und die HH. Baumann und Schulze (aus Hamburg). —

Glogau. Am 17. interessantes Concert der Singakademie mit dem unter Thieriot's Leitung neugebildeten Orchesterverein: Frauenchöre Op. 44 von Joh. Brahms, Chorlieder von Thieriot und Gade, dessen „Beim Sonnenuntergang" für Chor und Orchester, Chöre aus „Asträa" von Herm. Zopff ꝛc. —

Gotha. Der dortige Musikverein unter Leitung des Hrn. Hofpianisten Tietz veranstaltete am 12. eine Aufführung. Das Programm enthielt außer der Ouverture zu „Ruy Blas" und Psalm 95 von Mendelssohn: „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel" von Bruch, „Frühlingsbotschaft" von Gade und einige a capella-Quartette. —

Halberstadt. Die Abonnementconcerte nehmen unter Leitung des Hrn. Md. Otto Braune den günstigsten Verlauf. Am 21. war das fünfte angesetzt, und zwar mit Frl. Clara Schmidt aus Leipzig und R. Heckmann aus Mannheim. Das Programm enthielt u. A. die Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven und über Silcher's „Loreley" von L. Schindelmeißer, die Symphonie No. 7 Gdur von Haydn, Concert No. 8 von Spohr, Arie aus „Mitrane" von Rossi sowie Lieder von Schumann und R. Franz. —

Jena. Am 23. schließt der akademische Concertverein seine diesjährige Saison unter Mitwirkung des Hrn. Hofopernſ. Hartmann und des Hrn. Md. Klughardt aus Weimar mit folgendem Programm: Gmoll-Symphonie von Mozart, erste Orchestersymphonie in Ddur, comp 1776 von Ph. E. Bach, Ouverture zu „Sophonisbe" (Mscrpt.) von Klughardt, Gmoll-Concert von Mendelssohn, Solostücke für Pianoforte von Chopin, Sarastro-Arie aus der „Zauberflöte" und Lieder von Staudigl und Abt. —

London. Am 5. Saturday-Concert mit Joachim. — Am 7. Monday-Concert mit demselben. — Die letzten Crystallpalastconcerte brachten: Schubert's Cdur-, und Beethoven's Fdur-Symphonie. — Im zweiten philharmonischen Concert in Liverpool fand Hornemann's Märchen-Ouverture gute Aufnahme. —

Paris. Das Quartett Maurin brachte außer Quartetten von Beethoven und Mozart eine Raff'sche Sonate, welche sehr gefiel. — Am 23. fand die dritte Kammermusiksoirée von Lamoureux statt; u. A. Andante und Variationen Op. 46 von Schumann und Concert für zwei Violinen von Händel. — Am 2. März zweite Kammermusik von Vieuxtemps und Jacquard. — Für den 1. und 4. April sind Concerte Rubinstein's angekündigt. —

Vevey. Th. Ratzenberger gab daselbst ein sehr besuchtes Concert. Die Berichte sind voll vom Lobe seines vorzüglichen Spieles. — Am 14. spielte sein Bruder Adolph daselbst im ersten Abonnementconcert. —

Weimar. Am 8. zweite Kammermusiksoirée der HH. Lassen, Kömpel, Freiberg, Walbrül, Servais und v. Milde: Fdur-Quartett von Schumann, Lieder von Müller-Hartung, Rubinstein und Grädener und Bdur-Trio Op. 97 von Beethoven. —

Wien. Am 13. in der Hofkapelle: Messe von Sechter und Offertorium von Rotter. — Das dritte philharmonische Concert brachte u. A. Berlioz' Cellini-Ouverture und Bruch's Esdur-Symphonie. — Am 15. Concert Joseffy's. —

Personalnachrichten.

— Der Kaiser von Rußland hat Adelina Patti die Medaille pour le mérite verliehen und sie zur „ersten Hofsängerin" ernannt. —

— Paulus, Capellmeister der Garde de Paris (ein geborner Deutscher) und Leprévost, Organist und Kirchencomponist daselbst haben vom Sultan den Medschidjeh-Orden und Componist Heinze in Amsterdam bei Gelegenheit der ersten Aufführung seiner „Sancta Caecilia" vom König von Holland den Orden der Eichenkrone, der Componist Leybach vom Pabst den Orden Gregor's des Großen und Hofballmusikdirector Strauß den Orden der Ehrenlegion erhalten. —

— Am 1. d. M. feierte der bekannte Violoncellvirtuos Drechsler in Dessau sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum. (Grützmacher, Coßmann und Lindner sind u. A. Schüler von ihm.) —

Leipziger Fremdenliste.

— In den letzten Wochen waren in Leipzig anwesend: Hr. Gotthold Carlberg, Md. u. Gesanglehrer aus Wien, Hr. und Frau Jaell aus Hannover, Hr. Hofconcertm. Singer aus Stuttgart, Frau Krebs-Michalesi aus Dresden, Hr. Sigism. Blumner aus Berlin, Frau Hüfner-Harken aus Oldenburg, Frl. Wieck aus Dresden, Hr. Otto Reubke aus Halle, Hr. Dr. Naumann aus Jena, Hr. de Ahna aus Berlin, Frl. Stern aus Odessa, die HH. Leop. und Gerh. Brassin aus Bern, Frl. Emma Brandes aus Schwerin, Frl. Holländer aus Berlin, Frl. Albertine Volkart aus Zürich, Hr. Bott, Hofkapellm. aus Hannover, Hr. Scaria, Hofopernsänger aus Dresden, Hr. Capellm. Thieriot aus Glogau, Frl. Murjahn aus Carlsruhe, Hr. Md. Seiffert aus Schulpforta und Hr. Dr. Rich. Pohl aus Baden-Baden. —

Vermischtes.

— Die hinterlassene musikalische Bibliothek und Musikaliensammlung von Otto Jahn, auf welche wir in No. 2 d. Bl. näher hinwiesen, wird, da ein Gesammtverkauf sich nicht realisirt hat, leider nun einzeln versteigert, und zwar vom 4. bis 9. April, täglich ein Theil nach der Reihe des Catalogs im Auctionslocal von M. Lempertz in Bonn. —

Ein Jubiläum.

Der Nachmittag des 13. Februar war ein Festtag eigner Art, zwar nur für einen kleinen Kreis, aber um so sinniger und weihevoller: er galt der Feier der fünfzigsten Kammermusikaufführung des Riedel'schen Vereins. Auf bekränzten Stühlen, vor blumengeschmückten Pulten saßen wir einst in der ersten Kammermusik am 19. December 1858, dasselbe Streichquartett (mit Ausnahme des Violoncellisten Grabau), nämlich die HH. Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar und dieselbe Pianistin Frl. Louise Hauffe, und um sie ein festlich gestimmtes Auditorium in Erwartung der Festgerichte: Schumann's Clavier-Quintett, Beethoven's Sonate Op. 110 und Esdur-Quartett Op. 127 und dazwischen Lieder von Beethoven und Schubert (gesungen von Hrn. Weber vom hiesigen Stadttheater), in der That Gerichte, deren Wahl den musikalischen Feinschmecker zeigt, als welcher Hr. Prof. Riedel bekannt ist. Wie sie ausgeführt wurden, dafür bürgen die Namen der Ausführenden vollkommen. Jedes Wort des Lobes würde nur eine Wiederholung sein. Und daß das Dargebotene enthusiastische Aufnahme fand, bedarf bei der herrschenden Geschmacksrichtung des Hörerkreises, des Riedel'schen Vereins, kaum der Bestätigung; haben doch auch das genannte Streichquartett und Frl. Hauffe von der ersten Kammermusik an am Längsten und Treuesten ausgeharrt. Nahe liegt es, bei dieser Gelegenheit einen Blick auf die bisher entwickelte Thätigkeit dieses Kammermusikinstitutes sowie auf den Zweck desselben zu werfen.

Die erste Unterhaltung fand, wie schon erwähnt, am 19. December 1858 statt. Gleichsam als Prolog hielten in dieser und den beiden folgenden A. v. Dommer und Dr. Reclam drei Vorlesungen, Ersterer über „Die musikalischen Formen" sowie „Styl und Formen der kirchlichen Tonkunst", Letzterer über „Die Thätigkeit des Kehlkopfes und seiner Hülfsorgane beim Sprechen und Singen". Sie dienten zur Orientirung des Auditoriums und bereiteten ein klareres Verständniß der dargebotenen Instrumental- und Vocalwerke vor. Zur besseren Uebersicht fassen wir die Programme zusammen. Aufgeführt wurden 63 Werke für Streichinstrumente, Pianoforte und Gesang von Beethoven, darunter die Quartette Op. 74. 95. 127. 131 und 132, die Trio's Op. 70 No. 1 und 2 und Op. 97, das Esdur-Quintett, das Septett, die Kreuzersonate und die Claviersonaten Op. 109. 110 und 111; von Schumann 53, darunter die Quartette Op. 41 No. 1—3, Op. 47, das Esdur-Clavierquintett, drei Mal das „Spanische Liederspiel" Op. 74 und zwei Mal die „Spanischen Liebeslieder" Op. 138; von Schubert 30, darunter das Dmoll-Quartett, das Esdur-Trio Op. 100 und das Forellen-Quintett Op. 174; von Mozart 19, ferner von altdeutschen Liedern 19 (aus dem Lochheimer Liederbuche und den Sammlungen von W. Stade und Arnold), außerdem Werke von Cherubini (Esdur-Quartett), S. Bach (13), Chopin, Brahms (Adur-Clavier-Quartett), Kirchner, Cornelius, Jensen, Händel, Liszt, Mendelssohn (Octett), Richter, Rubinstein, Franz, Fr. v. Holstein, Lassen, Volkmann, Würst u. A. Von den Mitwirkenden sind außer den bereits Genannten noch anzuführen: von Pianisten Frau Röntgen, Frl. Bach, Frl. Schilling und die HH. v Bronsart, v. Inten und Gebr. Thern, von Sängern und Sängerinnen die Damen Wigand, Martini, Schmidt und Meyer, die HH.

Schild, Richter, Henschel und Goldberg, sämmtlich der Götze'schen Schule angehörig, ferner die HH. Opernsänger Nebling und Operndirector Behr, Pianist Scheuermann und Concertm. Heckmann. Soweit das Statistische. Es zeigt, wie Hr. Prof. Riedel von dem pädagogischen Grundsatze ausgeht: für seinen Verein sei eben das Beste gut genug. Wir sind hiermit auf den Zweck der Kammermusiken gekommen.

Wie sehr Dirigenten von Gesangvereinen mit der Vergnügungssucht der Mitglieder zu kämpfen haben, wie oft sie derselben Concessionen machen müssen oder machen zu müssen glauben, wissen wir leider aus Erfahrung. Hat der Dirigent einmal den Zügel schießen lassen, so muß er dies oft schwer büßen, denn in demselben Verhältnisse, in dem der Hang zu Vergnügungen zunimmt, vermindert sich das Interesse an der Kunst und die Leistungen fallen dem Dilettantismus anheim. Die Erfahrung hat gelehrt, daß mancher Verein, der mit den besten Intentionen gegründet ist, in diesem Punkte seinen Untergang gefunden hat. Um so verdienstvoller ist es für den Riedel'schen Verein, daß sein Dirigent allem dilettantischen Ansinnen bestimmt und verneinend entgegengetreten ist, daß er vielmehr die geistige Erholung betont und in den Kammermusikunterhaltungen ein Institut geschaffen hat, welches den Mitgliedern die vollständigste Entschädigung bietet für die materiellen Genüsse anderer Vereine, wenn überhaupt beides neben einander gestellt werden kann. Daß dieses Verfahren die besten Consequenzen für das Gedeihen des Vereines hat, ist ersichtlich. Wo keinen Nebenabsichten Raum gegeben ist, wird das Ziel am Sichersten erreicht. Und wie nahe der R.-V. seinem Ziele steht, ist eine Thatsache, die nicht durch Worte bewiesen zu werden braucht. Dies der eine Zweck der Kammermusiken. Der andere, mit dem vorigen im unmittelbarsten Zusammenhange, ist die musikalische Bildung des Vereines. Ein Einblick in die Programme der Unterhaltungen läßt ein Erziehungssystem erkennen, zunächst in Bezug auf die vocalen Darbietungen. Für einen Verein ist es von großem Vortheile, wenn er gut, d. h. nach den Anforderungen der Gesangskunst und mit künstlerischem Verständniß singen hört, und von größerem Vortheile, wenn er Sänger und Sängerinnen aus der Schule herauswachsen und ihre Leistungen bis zu künstlerischer Höhe sich gestalten sieht. Dieser Vortheil war dem R.-V. geboten durch die als eine der besten bekannte Schule des Hrn. Prof. Götze, deren Vertreter schon oben angeführt worden sind. Ueber die Vorzüge dieser Schule ist schon viel gesagt und geschrieben worden. An Stelle eines eignen Urtheiles lassen wir den früheren Ref. des „Leipz. Tageblattes" vom 6. Mai 1867 reden: „Wir glauben den Mitgliedern des Vereins einen Dienst zu erweisen, wenn wir die Vorzüge der Götze'schen Schule, die ihrem Gefühle bereits so sehr nahe getreten, hiermit in Worten klar auseinander setzen, wenn wir sie aufmerksam machen auf die normale Tonbildung, den naturgemäßen Tonansatz, die unmittelbare Vereinigung des Tonansatzes mit der geistigen Vorstellung von der Schönheit des Tones, auf die Ausgleichung der Stimmregister, auf die Vortrefflichkeit der Textaussprache, auf das gänzliche Fernhalten jeder Manier, auf die Durchgeistigung und objective Darstellung der vorzuführenden Werke, auf das von einem Geiste, von einem Hauche durchwehte Ensemble, endlich ein Gesangensemble, wie es kaum anderswo wieder zu hören sein dürfte. (Wir erinnern an das spanische Liederspiel.) Wie sehr Herr Prof. Götze die Individualität seiner Schüler zu wahren versteht, können nur die beurtheilen, welche genaue Einblicke in seine Schule gethan haben, und welche wissen, wie dieser vortreffliche Lehrer sich angelegen sein läßt, die Sänger nur ihrer eigenen Begabung gemäß zu entwickeln — Vorzüge, welche gewiß zu der Annahme Berechtigung geben, daß die Götze'sche Schule auf die Ausbildung des deutschen Gesanges von durchgreifendem Erfolge sein wird." Die Wirkung so vorzüglicher Gesangvorträge auf den R.-V. ist nicht ausgeblieben, besonders, da es sein Dirigent versteht, die gewonnenen Eindrücke in seinem Sinne zu verwerthen; sie wirkt noch lange nachhaltend.

Der andere bedeutende Factor ist die Instrumentalmusik, besonders das Streichquartett. Diese „feinste und idealste" aller Musik übt einen so unmittelbaren Einfluß auch auf den Laien aus, daß er sich mit seinem Denken und Fühlen hineingezogen wähnt in das Wogen und Ineinanderweben der seelischen Vorgänge, die ihm das musikalische Bild vorführt. Und wenn ein Componist in seinen Quartetten Sympathien zu erwecken vermag, so ist es gewiß Beethoven. Ihm hat Hr. Prof. R. vorzugsweise einen Cultus errichtet und von den am Leichtesten verständlichen Quartetten dieses Meisters angefangen, bis er es mit den letzten Op. 127, 131 und 132 wagen konnte. Der Erfolg hat gelehrt, daß sie diesem Kreise nicht ein Buch mit sieben Siegeln geblieben sind. Wenn auch Manchem nur eine Ahnung von der Geistestiefe dieser Werke aufging, ist damit nicht schon viel gewonnen? Wir können wohl behaupten, daß es wenige Kreise giebt, denen der letzte Beethoven geboten werden kann, wie diesem. Hierzu kommt allerdings die Vertrautheit des R.-V. u. A. mit Beethoven's Missa solemnis, welche von ihm schon zum vierten oder fünften Male zur Aufführung gebracht worden ist und nächsten Monat wieder zur Aufführung kommt. Es findet hier eine Wechselwirkung statt, die nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Wenn ein Verein zur Ueberwindung der enormen technischen Schwierigkeiten grade der Ddur-Messe das nöthige Fassungsvermögen mitbringt, den Stoff geistig zu bewältigen, so ist das gewiß bedeutungsvoll. Auf der andern Seite ist aber grade der letzte Beethoven der Durchgangspunct zum Verständniß eines Wagner, Liszt und Berlioz. Wir behaupten, daß eine gute Vorführung der letzten Werke, besonders auch der letzten Quartette Beethoven's die beste Propaganda für die neudeutsche Schule ist. (Daß eine solche Vorführung immer noch sehr sporadisch geschieht, hat seinen Grund außer in der lieben Bequemlichkeit vielleicht in einer — unbewußten — Ahnung von den Folgen). Die vorzüglichen Aufführungen der Graner Messe, der „heiligen Elisabeth" und verschiedener Psalmen von Liszt, des Requiems von Berlioz ꝛc. seitens des Riedel'schen Vereins sind die besten Beweise für unsre Behauptung und wer noch weiß, mit welcher Begeisterung der R.-V. an das Studium der genannten Compositionen gegangen ist, wird unsere Behauptung bestätigt finden.

Daß Prof. Riedel's Erziehungsplan gelungen, daß der Zweck des Kammermusikinstituts erreicht ist, ergiebt sich aus Alledem schlagend genug. Anstatt langer Auseinandersetzungen über den Geist der auszuführenden Tonwerke ist dieses lebendige Verfahren ein weit besserer, weil unmittelbarerer Schlüssel des Verständnisses. Ueber die Lebensfähigkeit des Instituts kann unter solchen Voraussetzungen kein Zweifel sein, und wollen wir dem Verein und seinem Gründer von Herzen Glück dazu wünschen. — Kn.

Nekrolog.

A. Berlyn, Componist und Musikdirector, am 2. Mai 1817 in Amsterdam geboren, ist daselbst am 18. Januar d. J. im Alter von erst 52 Jahren gestorben. Bernhard Koch gab ihm den ersten Unterricht im Pianoforte- und Violinspiel. Später nahm ihn Ludwig Erk, Schüler Friedrich Schneider's, zu sich und ertheilte ihm Unterricht in der Harmonie- und Compositionslehre. 1839 begab sich B. nach Leipzig und studirte bei den dortigen Meistern, deren Rathschläge er trefflich benutzte. Als er nach Amsterdam zurückgekehrt war, vertraute ihm der Director des Théâtre français in Amsterdam die Composition von zwei Operetten an: „Lodoiska" und „Les méprises par ressemblance". 1841 kam in Amsterdam zum ersten Mal seine Oper „Die Bergknappen" von Th. Körner zur Aufführung und fand die schmeichelhafteste Aufnahme, auch wurden während der Jahre 1836—1842 in Amsterdam 12 Ballete und mehrere Schauspiele mit Chören von ihm aufgeführt. Im November 1842 schrieb er die Oper: „Proserpina", dann während seines Aufenthaltes in Brüssel die Oper „Le lutin de Culloden" (noch Manuscript), aus welcher im Mai 1846 bei einem seiner Concerte im Salle Herz in Paris mehrere Stücke zur Aufführung kamen. Auf Wunsch des Königs von Holland ließ Berlijn im Februar 1842 in Gegenwart der königl. Familie und des Corps diplomatique in Haag Verschiedenes aus seinen Opern aufführen und überreichte ihm der König bei dieser Gelegenheit den Orden der Eichenkrone. — Berlijn hat mehr als 200 Werke componirt. Die meisten sind in Amsterdam veröffentlicht; man nennt unter seinen Manuscripten noch ein Oratorium „Moses auf Nebo", ein Tantum ergo und eine „Messe" mit großem Orchester. Die Compositionen Berlijns charakterisiren den erfahrenen Musiker und besitzen viel Schwung, verbunden mit Anmuth und tiefen harmonischen Kenntnissen. 1844 kam B.'s, Mendelssohn gewidmete Ouverture triomphale unter Leitung von Fétis zur Aufführung und in Cassel wurde im November 1857 eine Symphonie von ihm unter Spohr's Leitung mit großem Erfolge gegeben. B. erhielt Orden und Auszeichnungen vom König von Belgien (1845), vom König von Dänemark (1845), vom König von Griechenland (1846), vom König von Schweden (1848), vom Kaiser von Oestreich (1848), vom Prinzen Friedrich der Niederlande (1858), vom König von Holland (1860), vom Herzog von Coburg (1864) und vom Herzog von Nassau, auch war er Ehrenmitglied der Akademie St. Cécile in Rom, der archeologischen Gesellschaft in Athen und anderer Kunstinstitute. —

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 4. März 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 10.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Aesthetische Essays über das Dreikunstwerk

von

Hugibert Ries.

1. Die Wagner'sche Idee des Gesammt- oder Dreikunstwerks ergiebt sich als eine ästhetisch vollkommen berechtigte, sobald man sich klar macht, daß es überhaupt nur **drei** Hauptkünste giebt. —

Es zweifelt wohl Niemand daran, daß eine vollendete Verbindung zweier Künste einen intensiveren Eindruck macht als eine Schöpfung nur einer Kunst. Natürlich darf man hierbei nur Schöpfungen gleichen Genres einander gegenüberstellen. Die gesungene Ballade ergreift mehr als die gesprochene, das Lied mehr als das lyrische Gedicht. Der Grund ist einfach. Während beim Anhören des recitirten Gedichtes der Verstand schneller begreift, als die Worte gesprochen werden, behält er Spielraum, sich zu verirren oder zu reflectiren. Diese Möglichkeit hört auf, wenn die in- und auseinanderklingenden Töne der Composition unser Gefühl fortwährend in Erregung erhalten, sodaß der Verstand Mühe hat, den Worten zu folgen. Die Erhabenheit der Gedanken erschüttert uns dann an der Hand der Gewalt der Töne, denen sich unser Ohr nicht verschließen kann, natürlich vorausgesetzt, wir haben es mit einem Meister der Töne, nicht mit einem handwerksmäßigen Tonsetzer zu thun.

Ein zweites Beispiel der Vereinigung zweier Künste finden wir im Melodram. Die Mimik wird illustrirt durch die Musik oder, wenn wir wollen, umgekehrt. Es läßt sich auch hier nicht leugnen, daß jede Kunst durch die andere an Anschaulichkeit gewinnt; die schwankenden Vorstellungen, welche die Musik weckt, gewinnen feste Gestalt in der dargestellten Handlung, während die Musik die Gefühlssprache der Handelnden wird.

Noch höher endlich ist auf jeden Fall die Vereinigung der Poesie mit der darstellenden Kunst zu stellen, denn ihr Product ist nichts anderes als unser „recitirendes" Drama, welches sich die Poesie so gern allein vindiciren möchte. Ein Drama, selbst wenn es nicht in Scene gesetzt werden kann und deshalb für bloße Lectüre geschrieben ist, ist so wenig einer reinen Kunstgattung zuzurechnen, wie ein Lied, welches wir mit der Melodie spielen, ohne die Worte vor uns zu haben, dessen Inhalt wir aber kennen. Denn, entweder haben wir schon hundert Mal eine ähnliche scenische und mimische Darstellung vor uns gehabt, oder wir müssen sie uns aus den Eindrücken, die wir im Leben bekamen, selbst zusammenstellen, in beiden Fällen aber ersetzt unsere Phantasie die wirkliche Darstellung. Wir können aber ein Kunstwerk nur beurtheilen oder classificiren, wenn wir es in der Totalität seiner Wirkung vor uns haben.

Alle diese Resultate aber, die höhere Kraft eines Liedes, eines Melodrams und eines Dramas, müssen uns mit Recht die Vermuthung aufdrängen, daß eine innige Verschmelzung von drei Künsten (Poesie — Musik — darstellende Kunst), die je zu zwei vereinigt (Poesie mit Musik: Lied, Musik mit darstellender Kunst: Melodram, darstellende Kunst mit Poesie: Drama) so Herrliches leisten, noch Höheres zu leisten im Stande sein müsse. Und ich sage mit Wagner: Sie muß das Höchste leisten.

Was ist denn nun aber jenes Dritte, die darstellende Kunst? Das Auge ist für das Licht, das Ohr für den Schall empfänglich; das Wort, als ein vom Geiste geformtes Symbol kann sowohl durch das Auge als durch das Ohr zum Geiste geführt werden, der es übersetzt. Poesie, die mit Worten arbeitet, braucht also Auge oder Ohr, um verstanden zu werden

und erst das Verständniß bedingt den Eindruck auf unsere Gemüther. Der Mensch denkt in Bildern. Bei dem Worte Frühling hat er eine wenn auch noch so unbestimmte Vorstellung im Geiste von Wald, Wiese &c. Mögen diese Vorstellungen angeboren sein, oder mögen sie sich durch Anschauung gesammelt haben: der Dichter benutzt diese auch beim gewöhnlichen Menschen fortwährend thätige Phantasie als sein Material, wie der Bildhauer seinen Marmor, um uns hohe und herrliche Vorstellungen zu erwecken, die uns harmonisch erregen. Der Zweck ist bei allen Künsten derselbe: den Menschen harmonisch zu erregen, sodaß weder die eine noch die andere Hälfte seines Wesens überreizt oder abgespannt wird.

Die Musik benutzt zu diesem Zwecke den Schall, aber nicht als Symbol, wie der Dichter ihn im Worte verwendet, sondern als solchen, durchdrungen von Harmonie, gleichmäßig schwingend, als Ton. Hier bedürfen wir keines übersetzenden Verstandes, unsere Empfindung wird direct angeregt und erst in zweiter Linien treten umrissene Bilder vor unsere Seele, die der Verstand analysiren kann.

Für eine dritte Kunst bleibt nun Nichts übrig, als: uns schöne Bilder, wie sie Poesie und Musik mehr oder weniger mittelbar in uns erwecken, direct vorzuführen, sodaß sie in einer ganz bestimmten Form sich uns einprägen. Doch nicht das allein. So wenig die Phantasiebilder bei Musik und Poesie letzter Zweck sind, sind es die concreten Bilder bei der dritten Kunst. Das Gemeinsame bei allen sogenannten bildenden und darstellenden Künsten ist die Verwendung des Lichtes, um uns durch dessen Eindruck auf das Auge harmonisch zu bewegen. Die geschickte Bearbeitung des Stoffes, von dem das Licht reflectirt wird, sei es als Farbe, sei es als volles Licht, im Uebergang und Wechsel mit Schatten, wie wir Ersteres bei der Malerei, Letzteres bei der Plastik haben, die geschickte Bearbeitung des Stoffes, sage ich, die durch Wellenlinien und angenehme Proportionen, in denen das Licht unserem Auge zuströmt, uns harmonisch bewegt, vermag bei allen Unterabtheilungen kein abweichendes Resultat zu erzielen, und das Material ist dasselbe. Denn nicht Marmor, Erz oder Farbe, auch nicht der lebende Menschenkörper, wie er bei der Mimik Darstellungsmittel ist, macht auf uns den reinen Eindruck des Kunstwerks, sondern: die harmonischen Verhältnisse und Liniencombinationen, die im Bauwerk sich primitiv einfach in, neben und über einander aufthürmen, wirken in der Mimik und im Tanze durch ihren Wechsel nach- und durch ihre Entwicklung auseinander.

Unmotivirt erscheint es jedenfalls, hier auch nur zwei Künste unterscheiden zu wollen, eine räumlich-zeitliche und eine räumliche. Wo ist die Grenze? Gehört dann ein lebendes Bild, irgendwelches Tableau, eine Schauspielerin, die plötzlich in einer erschreckten, vernichteten Stellung verharrt, nicht mit gleichem Rechte zu der einen wie zu der anderen? Sicher, denn sie kann ohne künstlerische Zuthaten von einem Maler portraitirt, vollendetes Kunstgebilde auf dem Gebiete der Malerei sein.

Wie steht es aber mit der Vereinigung der Künste? zeigen sie selbst einen Drang hierzu? Ein historisches Gemälde kann sehr bewegt sein; doch kann selbst die begeistertste Schöpfung des Schlachtenmalers uns nicht in soweit entflammen, daß wir nicht bald die gewaltsame Hemmung der Bewegung wahrnähmen und jenes wehmüthige Gefühl uns beschliche, welches uns bei dem Lesen Homerischer Gesänge oder beim Anhören Schubert'scher oder Liszt'scher Balladenmusik beschleicht. Denken wir auch an Bildsäulen vergangener Männer, an Katafalke, an Monumente, so fühlen wir bei ihrem Anschauen immer eine sinnende, betrachtende Ruhe — sie gehören der Vergangenheit. Ebendarum ist auch bei der epischen Dichtungsweise die Ruhe mit einer Beimischung von Trauer charakteristisch.

Der Factor der höchsten Bewegung aber ist bei allen Künsten das Element der Gegenwart, die Unmittelbarkeit der Empfindung. Was ist natürlicher, als daß uns das gegenwärtig sich entwickelnde am Meisten ergreift? Sind wir doch lebende Menschen, denen das Leben hier warm und wahr entgegentritt.

Warum muß der Maler einfach eine schöne Helena malen, wenn er die Scene in der Teichoskopie illustriren will? geschieht es nicht einzig, um statt eines historischen Bildes ein Bild der Gegenwart zu geben?

Goethe stellt die Gelegenheitsgedichte, d. h. die Lyrik, über alle andern Genre, und mit Recht. Denn das Drama ist keine reine Gedichtsgattung, wie wir sehen; das Epos aber kann darum nicht das höchste sein, weil in ihm grade das Hemmende, das erzählen müssen, zum Mittelpunct, zum Gesetz gemacht ist; mit Recht würde man es dagegen die charakteristischeste Gattung nennen, die man sehr wohl als Basis für die Aufstellung der Grenzen der Dichtkunst benutzen kann. In der Lyrik aber ist jener Zwang grade am Meisten überwunden, diese ist unmittelbar aus der Seele gequollen aus innerer Nothwendigkeit. Ist das nicht wiederum das Element der Gegenwart?

Die Musik ferner ist so unfähig zu erzählen, daß es keines Streites bedarf, um bei ihr dasselbe nachzuweisen, nämlich die höchste Kraft, uns zu bewegen, in der Unmittelbarkeit des Empfundenseins. Und grade hier zeigt sich der Drang der Künste nach Vereinigung.

Aus der bildenden Kunst hatte ich ein Bild der Helena genannt. Warum? Weil es sich wohl wenig von einem Körper unterscheidet, der beseelt, also belebt, bewegt, sich in einem Augenblick der Ruhe befindet. Mit anderen Worten: die höchste Kraft, uns zu bewegen, hat auch die bildende Kunst, wenn, was sich symbolisch darin regte, die Bewegung, wirklich erscheint, wenn vor unser Auge nicht ein einzelner Moment einer Handlung festgebannt wird, sondern die Handlung sich selbst entwickelt, wenn die Körper in steter Bewegung und wechselnden Combinationen erscheinen. Und das ist Gegenwart.

Die durch Mimik also belebten Körper wollen aber kein Scheinleben leben, es regt sich das Verlangen nach verständlicher Mittheilung von Gedanken und Gefühlen, und die Fähigkeit dazu giebt nur die Verbindung mit Poesie und Musik.

Bei der Musik lehrt ein Blick auf die Programmmusik denselben Drang. Das ist auch potenzirte Unmittelbarkeit der Empfindung; wir bekommen nicht fertiges Gefühl aufgetischt, sondern die Seelen liegen unseren Blicken klar vor, die Gefühle entwickeln sich, Entschließungen reifen, Entschlüsse siegen. Von der oberflächlichen Tonmalerei ist hier nicht die Rede; sie steht auf einer viel niedrigeren Stufe neben dem onomatopoetischen Klingklang der Poesie, und es heißt z. B. Beethoven wenig Ehre anthun, wenn ein Professor der Musik eine dessen schönster Symphonien in Hörnerklang und Fanfarengeschmetter festlicher Aufzüge seciren will. Nein, Seelenleben ist das einzig und allein würdige Object unserer Musik. Aber freilich eine Seele ohne Leib ist ein

Unding; das Gespenst fordert Wesenheit und — wer kann sie geben als Bildkunst und Poesie? Verstehen wir nun nicht mit einem Male, warum Liszt für die Charakterzeichnungen in seinen symphonischen Dichtungen Personen wählte, die wir alle schon lange kennen, deren wir uns nur zu erinnern brauchen? Wäre die Zeit der Reife für das Gesammtkunstwerk schon da, so würde Liszt wohl nicht an unsere Erinnerung appelliren sondern uns lebende Gestalten als Träger seiner Ideen vorführen; so aber, kann man gewissermaßen sagen, schmiedet Wagner die Form und Liszt präparirt das Material.

Endlich die Poesie.

Auch sie will mehr geben als einen Moment der Empfindung. Die gesteigerte Unmittelbarkeit entwickelt vor uns Empfindung und Entschluß. Das heißt: aus dem allgemeinen einen concreten Fall machen; eine bestimmte Person erscheint als Subject der Empfindung. Aber Einflüsse von Außen wirken auf die Entwicklung seelischer Entschließungen ein, zu der einen Person treten mehrere, aus Empfindung wird Handlung. Lange aber schon hat die Ergießung unmittelbarer Empfindung die Hand der Schwesterkunst Musik ergriffen; das Wort ist zu rauh und trocken, der Ton muß es mildern oder erwärmen, und die geheimsten Phasen der Empfindung vermag nur die Musik wiederzugeben: von drei Wegen haben sich Poesie, Musik und bildende Kunst gefunden; und zwar in voller Einheit, indem jede das Beste bietet, was sie leisten kann, wirken sie nun. —

Instructives.

Franz Wohlfahrt, Elementar-Clavier-Schule für Alle, welche auf leichte Weise schnell zum Ziele gelangen wollen. Mit deutschem und französischem Text. Leipzig, Kahnt. 3/4 Thlr.

„Bekanntlich giebt es keine alleinseligmachende Methode beim Clavierunterricht, sondern der Wege zum Ziele giebt es mancherlei" so beginnt der Verf. sein Vorwort und legt mit diesem wahren Ausspruch die Berechtigung zum Erscheinen seines Werkchens dar, trotzdem dieser pädagogische Literaturzweig schon eine beträchtliche Anzahl Lehrbücher aufzuweisen hat. Wer aber eine neue, zweckmäßigere Methode publicirt, wäre es auch nur in der Erfindung und Anordnung einiger Uebungsstücke, erwirbt sich stets ein Verdienst um den Musikunterricht. Dies hat W. in vorliegender Clavierschule, wie wir mit einigen Andeutungen darlegen wollen, wirklich gethan.

Das Wichtigste beim Clavierspiel ist richtige Händehaltung und der Anschlag mit gerundeten — nicht steifen — Fingern, zu welchem Zweck man die Handbildner (Chiroplasten) erfand. In neuester Zeit werden diese Zwangsmittel fast gar nicht mehr gebraucht, weil jeder aufmerksame, gewissenhafte Lehrer dasselbe Ziel durch die bekannten Fünftöne-Uebungen mit stillstehender Hand eben so sicher erreichen kann. Hierzu also noch neue, zweckentsprechende Uebungsstücke zu erfinden, denn die Zahl kann noch bedeutend vermehrt werden, wird stets als höchst willkommenes Hilfsmittel lobend anerkannt werden müssen. Das ewige Einerlei ermüdet auch den geduldigsten Schüler; Jeder will etwas Neues haben und nicht viele Wochen lang dieselben langweiligen Tonfiguren ableiern. W. giebt uns in richtiger Erwägung dieses Bedürfnisses eine ganz bedeutende Zahl neuer Stücke dieses Genre's, aber nicht blos — wie zahlreiche andere Clavierschulen — auf den fünf Tönen von c bis g, sondern zur Abwechslung auch auf andern Tönen, z. B. von g bis d. Ein anderer Vorzug dieser kleinen Etüden besteht darin, daß sie sich in rhythmischer Hinsicht ganz wesentlich von einander unterscheiden, also geisttödtende Monotonie vermeiden. Denn auch das ist eine Schattenseite vieler Clavierschulen, daß die ersten Uebungsstücke alle in derselben unterscheidungslosen Viertel- oder Achtelbewegung gehalten sind. Durch Wohlfahrts Anordnung wird also nicht nur Mannigfaltigkeit erzielt, sondern auch das Taktgefühl und die rhythmische Eintheilung frühzeitig gebildet. Letzteren sehr wichtigen Punkt hat er ganz besonders durch zweckmäßige Anordnung berücksichtigt, denn er geht schon bei seinen Fünftöne-Uebungen fast alle wichtigen rhythmischen Elementargestalten durch, zum Theil in Octavenverdoppelung und in Sexten und dann auch in anderer Gestalt. Ebenso einfach, zweckentsprechend wird dann die rhythmische Verschiedenheit der Tonfiguren beider Hände eingeführt und allmählig zu größerer Mannigfaltigkeit fortgeschritten. Auch hat er die fatalen Baßnoten nicht zu früh erscheinen lassen, sie treten erst später auf, nachdem schon manches interessante Tonstückchen in die Finger gekommen ist. Jetzt kann der Schüler wieder eine neue Gedächtnißarbeit durch Lernen der Baßnoten vornehmen.

Nach Darlegung dieser verschiedenen Vorzüge müssen wir noch einen der wichtigsten erwähnen: nämlich die Anleitung zur frühzeitigen Selbstständigkeit beider Hände, so daß sie sehr bald die schwierigsten, heterogensten rhythmischen Figuren auszuführen vermögen. Bekanntlich ist dies nicht nur die schwache Seite der meisten Dilettanten, sondern sogar auch mancher Virtuosen. Bezüglich dieser angebornen Schwachheit hat W. wirklich ganz vortrefflich leichte und zum Schwierigen fortgehende Uebungsstücke gegeben, deren Zahl übrigens noch etwas vermehrt sein könnte. Doch sollte andrerseits das Werkchen auch nicht zu voluminös, sondern Jedermann leicht zugänglich werden. Wer unter Leitung eines Lehrers durch diese höchst vortreffliche Schule geführt wurde, wird dann leicht zahlreiche Etüden und andere Studienwerke zur Weiterbildung benutzen können. — J.

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Joseph Rheinberger, Op. 22. **Vier Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Fritzsch 25 Ngr., jedes einzelne Lied 10 Ngr.

Carl Goldmark, Op. 18. **Zwölf Gesänge** rc. 3 Hefte. Wien, Gotthard. Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 27½ Ngr. Heft 3. 25 Ngr.

Sämmtliche hier angezeigte Gesänge verdienen freundliches Entgegenkommen; wir empfehlen dieselben besonders unseren Concertsängerinnen und namentlich solchen, die sich aus einer gewissen Sphäre immer noch nicht herauszufinden vermögen. Eine Besprechung jedes einzelnen Liedes wird man uns füglich erlassen können, da eine solche den zugemessenen Raum unnöthig erweitern würde: eine Angabe des Inhaltes möge daher genügen.

Rheinberger's Op. 22 enthält: „Am Traunsee" von V. Scheffel, „Die Nachtblume" von Eichendorff, „Schön Rohtraut" von Mörike und „Ingeborgs Klage" von Tegner, von

denen uns „Am Traunsee" und „Ingeborgs Klage" ganz besonders zugesagt haben. „Schön Rohtraut" muß schon deshalb Bedenken erregen, weil dieser Text fast schon bis zum Ueberdruß componirt worden ist, sind doch dem Ref. allein mindestens zwei Dutzend Compositionen dieses Textes bekannt geworden.

Carl Goldmark bereichert mit seinem Op. 18 die Liederliteratur in beachtenswerther Weise. Daß bei zwölf Gesängen nicht alle gleiche Bedeutung in Anspruch nehmen können, ist selbstverständlich und es muß der Individualität der Sänger überlassen bleiben, das Jedem besonders Zusagende auszuwählen. G. ist bemüht gewesen, möglichst Vielen gerecht zu werden, denn Heft 1 enthält drei Gesänge („Sonntagsruhe", „Wenn die Lerche zieht" und „Das kahle Grab" sämmtlich von Claus Groth) für eine tiefe, Heft 2 vier Gesänge („Der Wald wird dichter" von E. Geibel, „Die Quelle" von Chamisso, „Schlage nicht die feuchten Augen nieder" von Geibel und „Weinet um sie" von Byron); für eine hohe, und endlich Heft 3 fünf Gesänge („So lach' doch einmal", „Wir gingen zusammen", „Er sagt mir so viel" von C. Groth, „O willst mich nicht mitnehmen" und „Herzeleid") für eine mittlere Stimme. — „O willst mich nicht mitnehmen" aus dem dritten Hefte gelangte während des ersten deutschen Musikertages in Leipzig zum Vortrag und hatte sich wohlverdienten Beifalls zu erfreuen. Bemerkt sei schließlich noch, daß Rheinberger sein Op. 22 Frl. Sophie Stehle, Goldmark aber Heft 1 Frau Caroline Gomperz-Bettelheim, Heft 2 dem k. k. Kammersänger Gustav Walter, Heft 3 Frl. Helene Magnus dedicirt hat. — Otto Blauhuth.

Für zwei Frauenstimmen mit Begleitung des Pianoforte.

Alexis Holländer, Op. 16. **Drei Duette** für Sopran und Alt: „Es blühen die Blumen", „Frühlingsklage" und „Abendfrieden", sämmtlich von Oser, mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Wilhelm Müller. 20 Sgr.

Wie Holländer's Compositionen überhaupt den Künstler von Geschmack und nobler Anschauung verrathen, so sind es auch in diesen Duetten nächst der natürlichen, ungekünstelten Anlage und dem Bestreben nach belebter Schilderung hauptsächlich die sinnigen, mit gewandter Hand gruppirten Züge, welche für den Autor in vortheilhafter Weise einnehmen. Manchen Einzelnheiten kann derselbe, um noch günstiger zu wirken, zuweilen noch mehr Beachtung schenken, z. B., was zu gleichmäßige, stetige Wiederholung pointirterer, knapper Rhythmen und Sätze betrifft (wie in der hüpfenden Begleitung des ersten Duetts) ferner dem sehr häufig vorkommenden Zusammentreffen der beiden Singstimmen in nicht günstig klingenden Quarten oder Quinten ꝛc. — Das erste Stück behandelt Oser's „Es blühen die Blumen" in, auch durch munteren Wechsel der beiden Stimmen erfrischend belebtem Colorit. In der mehr elegischen „Frühlingsklage", welche wir nicht zu schnell zu singen rathen, fesselt u. A. das kleine, wie ein laues Lüftchen fächelnde Motiv, während der „Abendfrieden" durch seine schlicht freundliche Haltung gewinnend wirkt. Wir wüßten eigentlich keinem der drei Duette den Vorzug zu geben und glauben, daß in besseren Kreisen alle drei gleich gern gesungen werden werden. — Z.

Correspondenz.

Leipzig.

Das siebzehnte Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, am 24. Februar, war im Gegensatz zu den beiden vorhergegangenen ein in jeder Hinsicht sehr anregendes und das Publikum animirendes. Und wie denn immer eine nicht zu verkennende sympathische Wechselwirkung zwischen Künstlern und Publikum zu beobachten ist, welche die Leistungen und das Interesse gegenseitig entweder zu steigern oder zu lähmen vermag, so zeigte sich diesmal ein höchst erfreuliches crescendo in der allseitigen Stimmung, welches die besten Resultate erzielte. — Schon die lebensfrische, absichtlich in kürzer gehaltenen, aber elegant gebauten Formen sich bewegende und schwungvoll sich gipfelnde vierte (Dmoll) Symphonie von Schumann — die man streng genommen als die fünfte bezeichnen sollte, da Op. 52, „Ouverture, Scherzo und Finale" wohl auch auf den Ehrentitel einer dreisätzigen Symphonie Anspruch machen kann, — schon dieses Jugendwerk, das der Meister erst spät und nach gewissenhaftester Ueberarbeitung veröffentlichte, war als gut gewählte und in der That meisterhaft durchgeführte Eröffnungsnummer von trefflicher Wirkung. Dieses Werk nimmt nach der formellen Seite eine ganz eigenthümliche, selbstständige Stellung in der Schumann'schen Kunstentwicklung ein. Es zeigt uns ein reformatorisches Streben nach der inneren Einheit des symphonischen Gedankens, in ideeller Verbindung mit der Mannigfaltigkeit der Formen, welches, wie uns dünkt, von der aesthetisch-kritischen Seite noch nicht genügend betont worden ist, obgleich es zu interessanten Consequenzen führt, die wir leider an dieser Stelle nicht weiter verfolgen können. — Den instrumentalen Schluß des Concertes bildete die Freischütz-Ouvertüre, welche, namentlich in so brillanter Wiedergabe, ihre zündende Wirkung niemals verfehlen kann, wenngleich von den interessanten Wagner'schen Nüancen natürlicherweise hier Nichts zu verspüren war.

Die warme Aufnahme, welche dem Präludium für Violine Solo von J. S. Bach, orchestrirt von Stör, mit 18facher Besetzung unisono gespielt, im Pensionsfonds-Concert des Gewandhausorchesters mit Recht zu Theil geworden war, veranlaßte eine Wiederholung dieser sehr dankbaren Nummer im diesmaligen Abonnements-Concert. Das Stück muß begreiflicherweise so musterhaft einstudirt und so virtuos vorgetragen werden, wie es durch die David'sche Schule hier geboten wird, um einen so durchschlagenden Erfolg erzielen zu können. Es dürfte wohl anderen Concertinstituten schwer werden, hierin mit dem Leipziger Gewandhaus zu concurriren. — Zwei weitere tüchtige Virtuosen des Gewandhausorchesters, der erste Violoncellist Herr Emil Hegar und der erste Clarinettist Herr Landgraf, ließen sich in Solovorträgen hören, welche die wohlverdiente Anerkennung und Auszeichnung von Seiten des Publikums ernteten. — Hr. Hegar spielte ein neues Violoncellconcert von Goltermann (das dritte) zum ersten Male. Dieses Concert kann man entschieden zu den dankbaren und empfehlenswerthen zählen. Es giebt einem virtuosen Spieler Gelegenheit, sich allseitig zu bewähren, sowohl in Ueberwindung bedeutender Schwierigkeiten der mannigfaltigsten Art, als auch in Entwicklung eines schönen, gesangreichen Tones. Nach letzterer Seite zeichnet sich der zweite Satz, der auch in Bezug auf Erfindung als der gelungenste und eigenthümlichste hervorzuheben ist, besonders aus, während der erste sich mehr in conventionellen Phrasen und Passagen bewegt, und der dritte eine Kürzung gut vertragen könnte. Herr Hegar löste seine schwierige und anstrengende Aufgabe in jeder Hinsicht musterhaft. — Herr Land-

graf erfreute uns durch den Vortrag eines Adagio's von Mozart, in welchem sein tadellos schöner, voller und gesangreicher Clarinettenton, der auch später sein Solo in der Freischütz-Ouverture auszeichnete, zur vollkommensten Geltung gelangte. Daß beiden Künstlern lebhafter Applaus und Hervorruf zu Theil wurde, ist nach solchen Leistungen fast selbstverständlich.

Der Sängerin des Concertabends, Frl. Murjahn, Großherzogl. Badischen Hofopernsängerin von Carlsruhe, ging schon ein vortheilhafter Ruf voraus, den sie auf ihrer, erst kurzen künstlerischen Laufbahn sich rasch erworben. Frl. Murjahn hat bei uns hier einen so bedeutenden Erfolg errungen, wie er im Gewandhaus zu den Seltenheiten gehört. Schon nach dem sinnigen und fein ausgearbeiten Vortrag der Arie „Auf starkem Fittige" aus Haydn's „Schöpfung" hatte sie die Sympathie des Publikums vollständig gewonnen. Förmlichen Enthusiasmus aber erregte sie durch die (seltener Weise deutsch gesungene) Cavatine Rosinen's (Una voce poco fa) aus Rossini's „Barbier", die sie auch in solcher Vollendung interpretirte, wie man dieses so viel gesungene Paradestück nur selten hören dürfte. Auf wiederholten stürmischen Hervorruf repetirte Frl. Murjahn das Allegro. Zum Schluß sang die Künstlerin noch die stimmungsreiche Romanze „Ruhe, Süßliebchen", aus Tieck's „Magelone" von Brahms, und das reizende „Veilchen" von Mozart; letzteres wieder mit so anhaltendem Beifall, daß Frl. Murjahn noch das Volkslied „Wenn ich früh in den Garten geh" von Schumann zugab. — Es ist nicht die Größe und Brillanz des Materials, wodurch die noch sehr jugendliche Sängerin so Bedeutendes erreicht. Es ist der süße Reiz der glockenreinen und durchaus beseelten Stimme, es ist die Noblesse und Grazie des wahrhaft empfundenen Vortrags, es ist endlich die technische Vollkommenheit in der Durchbildung des Materials bis in seine feinsten Details, welche in seltener Vereinigung hier wieder einmal eine Sängerin geschaffen haben, wie sie sich trotz allem Fleiße nicht herausbilden läßt. Das Talent hierzu muß angeboren sein. — Nach diesem Auftreten in Leipzig sind wir wohl sicher, Frl. Murjahn nicht zum letzten Male hier gehört zu haben.

Richard Pohl.

Das neunte Euterpe-Concert am 22. Febr. führte uns zwei Künstler vor, deren hervorragende Leistungen das Publikum zu den wärmsten Beifallsbezeugungen und lebhaftem Hervorruf animirten. Hofopernsänger Scaria aus Dresden, dessen ununterbrochene Kunstreisen bei jetziger Witterung uns für den Wohlklang seiner Stimme etwas besorgt machten, hatte diesmal durch die gewählten Tonwerke noch mehr Gelegenheit als im ersten Concert, seine wahrhaft metallene Baßstimme zu entfalten, welche nebst Kraft und Fülle eine Volubilität besitzt, wie sie nur wenigen Bassisten eigen ist. In der (an sich antiquirten) Rache-Arie des Masseru aus Papa Winter's „unterbrochenem Opferfest"*) durchwanderte er alle Regionen seines umfangreichen Organs und beseelte dieses ziemlich zahme Tonstück mit wahrhaft heroischem Ausdruck, in welchem vielleicht nur ein zu scharf accentuirtes „Nicht" ein einziges Mal zu schneidend hervortrat. Hatte er in dieser Arie Bravour und Kraft entfaltet, so zeigte er sich dagegen in einer Arie aus „Josua" als empfindungsvoller Lyriker mit weicher, sanfter Tongebung. Mehr noch vermochte er diese Eigenschaften in zwei Liedern von Schumann („Ich grolle nicht") und von Schubert („Horch, horch die Lerch'") zu manifestiren, deren Gefühlsleben er zu ergreifender, alle Herzen bewegender Darstellung brachte.

*) Giebt es denn in den reichen Schätzen unserer deutschen Gesanglitteratur gar nichts Gehaltvolleres mehr, daß man plötzlich anfängt an diesen schaalen Ausgrabungen Geschmack zu finden?

Herr Hofcapellmst. Jean Bott aus Hannover ist schon längst als einer der ausgezeichnetsten Geiger bekannt, welcher die gediegene deutsche Schule mit französischer Eleganz, den getragenen Gesangston mit allen französischen und italienischen Virtuosenkunststücken vereinigt. Schon als vierzehnjähriger Knabe trug er die schwierigsten italienischen und französischen Paradestücke vor, während ihn Spohr in das Heiligthum deutscher Kunst, deutschen Vortrags einweihte. B. trug an diesem Abend Viotti's glanzvolles Amoll-Concert sowie Adagio und Rondo aus dem neunten Concert von Spohr vor. Virtuosenschwierigkeiten existiren nicht für einen Künstler, welcher sämmtliche Paganini'schen Geheimnisse schon als Knabe kennen und überwinden gelernt hat. Diese meisterhafte Beherrschung der Technik befähigt ihn denn auch zu erwärmender Darstellung eines tieferbewegten Seelenlebens, wie es z. B. in Spohr's Adagio zur schönsten Erscheinung kam. Daß sein weicher, zarter und höchst wohlklingender Ton nicht die gewohnte Fülle hatte, lag wohl nur an der Wahl des Instrumentes, wurde übrigens nicht sehr vermißt, denn sowohl Bott's als Scaria's Vorträge erregten wie gesagt einen nicht endenwollenden Beifall. — Die Orchesterwerke: Ouverture Op. 124 „Zur Weihe des Hauses" von Beethoven und Mozart's Esdur-Symphonie, wurden recht befriedigend ausgeführt und ebenfalls beifällig aufgenommen. —

Sch.

Berlin.

Die zweite Soirée des Kotzolt'schen Gesangvereins brachte ein Madrigal von Dowland (1597), ein fünfstimmiges Chorlied von Eccard und eines für drei Männerstimmen von J. H. Schein (1630); die Neuzeit war vertreten durch Chorlieder von Bierling, Hauptmann, Gade, Mendelssohn und Radecke. Trotz aller Feinheit der Ausführung wollten jene erstgenannten älteren Compositionen uns nicht näher treten: sie erschienen als mehr oder weniger interessante Tonstücke, denen kein piano und pianissimo zu lebendigem Gefühle half. Das Schein'sche Chorlied für zwei Tenöre und Baß war ein lehrreiches Beispiel für die wirksame Verwendung von Männerstimmen: der Satz giebt in seinem Effect keinem vierstimmigen etwas nach. Als die werthvollste Gabe unter allen diesen Chorstücken trat Bierling's neues Lied (sechsstimmig für Sopran, 2 Alte, Tenor und 2 Bässe): „Wenn's Ostern wird am Tiberstrand" hervor. Der Text ist so überwiegend beschreibender Natur, daß man eine musikalische Behandlung desselben, noch dazu durch a capella Gesang nicht gut für möglich halten sollte. Dem Componisten ist es, jedenfalls unter dem mächtigen Eindruck des von ihm selber Geschauten und Erlebten, gelungen, ein prachtvolles Tonstück über diesen Worten zu erbauen, welches fließend in edler Melodie und zugleich in wirkungsvollster Weise malend den Hörer ganz hineinzieht in jene magisch-lockende Welt. Es wird Sache der Specialbesprechung dieses, wie wir hören, soeben erschienenen Liedes sein, seine einzelnen Vorzüge hervorzuheben; an dieser Stelle sei jedoch schon im Voraus auf dasselbe angelegentlich aufmerksam gemacht. — Von den Instrumentalvorträgen dieser Soirée erwähne ich besonders der Leistung des Kgl. Kammermus. F. Spohr, welcher ein Präludium und Fuge für die Violine allein von Bach in ganz vorzüglicher Weise mit vollendeter Technik, schönem und auch bei den markigsten Kraftstellen edlem Tone spielte. —

In einem eigenen Concerte stellte sich Frl. Helene Magnus dem hiesigen Publikum vor; sie sang Lieder von Schubert, Mendelssohn, Franz, Taubert und Schumann (im Ganzen zwölf) und zeigte sich, wie schon früher berichtet, als eine Sängerin von geschmackvollem, oft anmuthigem Vortrage, der es jedoch durch Stimmumfang wie durch Individualität versagt ist, tiefere Wirkungen hervorzubringen. Die HH. Oberkapellmeister Taubert, Rehfeld und Stahl-

knecht unterstützten das Concert durch Instrumentalvorträge, von denen wir ein Claviertrio in Fdur von Taubert seines angenehm melodischen Flusses wie der Feinheit seiner Ausführung wegen hervorheben.

Die vorletzte Soirée der Berliner Symphonie-Capelle brachte Beethoven's neunte Symphonie mit Chören; die Ausführung verdiente, namentlich was den letzten Theil betrifft, alles Lob. Der Stern'sche Gesangverein ist in Folg: der mehrfachen Aufführungen dieses Werkes mit der schwierigen Aufgabe ganz vertraut geworden. Weniger gelang der erste Satz, dessen Tempo zu sehr zurückgehalten erschien, und das Adagio, dessen Vortrage die höhere Weihe fehlte. — Aus dem Programm der letzten dieser Soiréen seien als Novitäten erwähnt: eine stimmungs- und wirkungsvolle Ballade für Altsolo und Frauenchor aus der Oper „Gudrun" von Reißmann (das Solo gesungen von Frau Wüerst) und Bruch's „Flucht nach Egypten" für Sopransolo (Frl. Falkner) und Frauenchor, eine Composition, welche wohllautende Motive enthält, unserer Ansicht nach aber den Eindruck der Dichtung nicht völlig erreicht, ihre Steigerung nicht wiedergiebt. — Frl. Krone, eine Pianistin aus Hamburg, spielte Beethoven's Gdur-Concert und Stücke von Chopin, vermochte aber weder durch ihre Technik noch durch die Art ihrer Auffassung näher zu interessiren. —

Das Quartett Jean Becker und Genossen gab zwei Concerte in der Singakademie, in welchen Mozart, Schubert, Schumann und Beethoven gespielt wurde. Die Vorzüge der Florentiner sind so oft besprochen, ihre Vereinigung mit anderen ähnlichen Genossenschaften so oft verglichen worden, daß hier davon abgesehen werden darf; erwähnt sei nur, daß auch dieses Mal ihrer Würdigung durch das einheimische Joachim'sche Quartett nicht der geringste Abbruch geschah. Dieses ist im Werden begriffen, während die Florentiner ein wirkliches einheitlich zusammengewachsenes und in seiner Art vollendetes Ganzes bilden. Die Theilnahme des Publicums, welches durch die heimischen Quartettsoiréen schon völlig erschöpft schien, war der Zahl nach nur dürftig; aber die Wenigen waren entzückt, und durften es mit Recht sein. —

Der von dem Unterzeichneten geleitete Cäcilien-Verein (Hollaender'sche Gesangverein) gab sein zweites Concert in der Singakademie. Zur Aufführung kam: der 100. Psalm von Händel, Mozart's große Marien-Litanei in Es (Soli: Frau Anna Holländer, Frl. Baum, die Kgl. Hofopernf. Krause und Woworsky) und Mozart's Fdur-Concert für Clavier, gespielt von Hrn. Bernhardt Scholz. Die Berliner Symphonikapelle begleitete. —

Alexis Hollaender.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Altenburg. Am 20. v. M. Hofconcert mit Prof. Oberthür aus London: Vorspiel zum dritten Acte des „Lohengrin", Fackeltanz vom Graf Redern rc. —

Basel. Am 25. v. M. achtes anerkennenswerthes Abonnementconcert mit dem Baritonisten Kern: Cdur-Symphonie von Schumann, „Am Traunsee" von Thieriot, „Lockung" von Rheinberger rc. —

Braunschweig. Am 15. v. M. zweite Kammermusiksoirée der HH. Schlegel, Blumenstengel und Kindermann mit Frl. Rodewaldt aus Hannover: Trio Op. 4 von Normann, Bdur-Trio Op. 52 von Rubinstein rc. —

Bremen. Am 15. v. M. achtes Privatconcert mit Frl. Steffan und de Swert: Dmoll-Symphonie von Dietrich, Faniska-Ouverture von Cherubini, Concert von Molique, Lieder von Schumann und Kirchner rc. —

Breslau. Am 22. v. M. zehntes Orchestervereinsconcert: Symphonien von Gade und Beethoven, „Aufforderung zum Tanz", instrumentirt von Berlioz rc. —

Cassel. Am 18. v. M. fünfte Kammermusiksoirée Wipplinger's; u. A. Schubert's Dmoll-Quartett. — Am 22. Soirée des Gesangvereins: „O weint um sie", Threnodie von Hiller, Jubilate Amen von Bruch rc., Tenorlieder von Fesca und Hempel (Hr. Schmidt), Altlieder von Schubert und Schumann (Fr. Hempel-Kristinus) und Claviersoli von Heller und Chopin (Frl. Buß). —

Coblenz. Am 25. v. M. viertes Abonnementconcert mit Frl. Kiehl und Violoncellist Lübeck: Cdur-Symphonie von Schumann, Rosamundenouverture von Schubert rc. —

Cöln. Am 22. v. M. achtes Gürzenichconcert: Goltermann's Violoncellconcert, vorgetragen von Rensburg, rc. —

Copenhagen. Am 12. v. M. Concert der Musikervereinigung: Symphonische Ouverture von Hornemann, Orchestersuite von Rubenson, Cdur-Symphonie von Schubert rc. — Am 15. Concert des Musikvereins: Hmoll-Symphonie von Schubert, Tripelconcert von Beethoven, erster Act aus Gluck's „Alceste" rc. —

Düsseldorf. Am 17. v. M. sechstes Concert des Musikvereins mit de Swert: Dmoll-Symphonie von Volkmann, Violoncellconcert von Schumann, Musik zu den „Ruinen von Athen" von Beethoven rc. —

Erfurt. Am 14. v. M. Concert des Musikvereins mit Hill und Emma Brandes; u. A. Cmoll-Symphonie von Beethoven und Ballade von Schumann. —

Halle. Am 20. v. M. wohlthätige Matinée mit den HH. Hegar und Ersfeld aus Leipzig und Frl. Volkart aus Zürich: Dmoll-Trio von Schumann, Violinconcert von Molique, Septett von Hummel sowie Lieder von Franz und Schumann. —

Hamburg. Am 16. v. M. dritte Soirée der Florentiner; u. A. Schumann's Adur-Quartett. — Am 18. siebentes philharmonisches Concert: Bdur-Symphonie von Schumann rc. —

Jena. Am 3. Concert des akademischen Gesangvereins mit Frau Pauline Viardot-Garcia, Hrn. Wiedemann aus Leipzig sowie den HH. Kempel und Servais aus Weimar: „Pilgergesang der Kreuzfahrer" für Männerchor, Soli und Orchester (Mscr.) von Klughardt (Tenorsolo Hr. Wiedemann), Rhapsodie (Fragment aus Goethe's „Harzreise im Winter") für Altsolo, Männerchor und Orchester, Op. 53 von Brahms (Altsolo: Frau Viardot-Garcia), Duo für Violine und Violoncell mit Orchester, über Motive aus „Jessonda" von Spohr, Aria di Bravura aus der Oper „Britannico" von Graun, Serenade von Naumann sowie Lieder am Clavier („Das ist ein schlechtes Wetter" und „Der Gärtner") von P. Viardot-Garcia und „Rinaldo" für Tenorsolo, Männerchor und Orchester, Op. 50 von Brahms (Hr. Wiedemann). —

Leipzig. Am 19. siebente Kammermusik im Gewandhause: Beethoven's Cdur-Quartett Op. 59, Hummel's Septett rc. — Am 21. Concert der Gebr. Brassin aus Brüssel. — Am 3. d. M. achtzehntes Gewandhausconcert: Kyrie und Gloria aus der Missa solemnis von E. F. Richter (dirigirt vom Comp.), Symphonie in Canonform von Grimm (Mscr., dirigirt vom Comp.), Schumann's Clavierconcert und Chor-Phantasie von Beethoven (mit Frl. Hauffe). — Am 5. Aufführung des „Ossian": „Acis und Galathea" von Händel mit Frl. Stürmer und den HH. Weber und Zehrfeld. —

London. Am 21. v. M. Montagsconcert mit Joachim, Fr. Schumann und Stockhausen: Fdur-Quartett und Amoll-Violinsonate Op. 29 von Schumann rc. — Am 24. Concert der St. Thomas Choral Society; u. A. „Prodrigal Son", „Medea", Scene von Randegger und Gmoll-Symphonie von Mehul. —

Ludwigsburg. Am 24. v. M. Kammermusikabend der HH. Wien, Seyboth, Hummel und Cabisius aus Stuttgart. Schumann's Amoll-Quartett, das Adagio aus Rubinstein's Emoll-Quartett, das Scherzo aus Mendelssohn's Emoll-Quartett und Spohr's Edur-Quartett gelangten nach dort. Ber. in durchweg gediegener Weise unter großem Beifall des zahlreichen Publicums zur Ausführung. —

Magdeburg. Der Rebling'sche Kirchengesangverein brachte am 9. v. M. neben der Dmoll-Symphonie von Schumann den Frühling und Sommer aus Haydn's „Jahreszeiten" zur Aufführung. Von auswärtigen Solisten wirkten Frl. Landauer aus Braunschweig und Hr. Wiedemann aus Leipzig mit. — Am 12. viertes Casino-Concert mit Frau Eggeling-Isenbahl aus Braunschweig. U. A. Cdur-Symphonie von Beethoven und Iphigenien-Ouverture. Frl. Elise Mühling spielte Mendelssohn's Dmoll-Concert sowie ein Notturno von Chopin und eine Rhapsodie von Liszt. — Im sieben-

ten Harmonieconcert am 16. erfreute Frl. Louise Hauffe aus Leipzig durch den vorzüglichen Vortrag des Clavier-Concerts in Amoll von Rob. Schumann sowie einer Gavotte von Bach und Chopin's Bmoll-Scherzo. Die Orchesterwerke bestanden aus der Coriolan-Ouverture und der Cmoll-Symphonie von Haydn. Der großherz. Kammers. Hill aus Schwerin brachte eine Arie aus „Paulus" sowie Lieder von Schumann, Schubert und Grädener in ausgezeichneter Weise zu Gehör. — Am 22. Soirée des Tonkünstlervereins mit Heckmann: Quintette Op. 5 von Svendsen und Op. 29 sowie Ddur-Trio Op. 70 von Beethoven. — Am 23. siebentes Logenconcert mit Frl. Schönfeld und de Swert: Manfred-Ouverture von Reinecke ꝛc. —

Paris. Das dritte populaire Concert brachte die neunte Symphonie und Wagner's Rienzi-Ouverture. — Am 3. Concert des Violinisten Ries; am 7. Concert Besekirsky's; am 8. dritte populaire Kammermusiksoirée; am 9. dritte Soirée des Quartetts Maurin; am 9., dem Todestage von Berlioz, großes Concert, dessen Ertrag zu einem Denkmal für B. bestimmt ist; die Veranstalter sind Reyer, Thomas ꝛc. —

Petersburg. Am 8. v. M. dritte Quartettsoirée: Fdur-Quartett von Schumann, Bdur-Trio Op. 97 von Beethoven und Esdur-Quartett von Mendelssohn. —

Quedlinburg. Zweites Concert des Concertvereins mit Franz Bendel; u. A. ungarische Rhapsodie von Liszt und Carneval von Schumann. —

Stuttgart. Am 22. siebentes Abonnementconcert der Hofcapelle: Vorspiel des dritten Actes und Brautchor aus „Lohengrin", Symphonie von Abert, Vorspiel zur Oper „Dornröschen" von Lindner, Violoncellconcert von Goltermann (Krumbholz) und Coriolanouverture. —

Wien. Am 22. und 27. v. M. Concerte Rubinstein's. — Am 26. Aufführung der Schubert'schen Messe durch den „Männerchor in Margarethen". — Das zweite Gesellschaftsconcert mit Rubinstein brachte von demselben: „Thurmbau zu Babel" und Clavierphantasie. —

Personalnachrichten.

— Concertm. Jules de Swert ist von einer Concerttour nach Aachen, Magdeburg und Bremen zurückgekehrt. Ueberall erndtete er für seine bedeutenden Leistungen die vollgültigsten Beweise von Anerkennung und wird namentlich sein Vortrag des Schumann'schen Violoncellconcertes gerühmt. —

— Verlobt hat sich Componist Felix Dräseke mit der Violoncellvirtuosin Frl. Louisa de Trey. —

— Gestorben sind: Am 16. v. M. Bernhard Hahn, Organist an der Cathedrale in Breslau, der englische Musikkritiker Hogarth in London und der talentvolle Demidoff, Inspector des Conservatoriums in Petersburg. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am 27. v. M. sind im neuen Wiener Opernhause die „Meistersinger" zum ersten Male in Scene gegangen, ebenso mit Beifall in Hannover am 25. und 27. — In Berlin werden sie (mit Niemann) vorbereitet. — In Mannheim wird „Der fliegende Holländer" in Scene gesetzt. —

Musikalische und literarische Neuigkeiten.

— Von Anton Deprosse, dessen Compositionen zu wiederholten Malen in d. Bl. anerkennend besprochen wurden, erschien soeben im Verlage von Breitkopf und Härtel der Clavier-Auszug zu seinem (Anton Rubinstein gewidmeten) Oratorium „Die Salbung David's" für Chor, Soli und Orchester. Eine Besprechung des Werkes wird demnächst erfolgen. —

— Unter dem Titel „Schillerhalle" hat Dr. Moritz Zille im Verlage von Brockhaus aus Schiller's Werken und Briefen alle werthvolleren Gedanken in alphabetischer Ordnung gruppirt und in dieser von tiefem Verständniß geleiteten sorgfältigen Sammelarbeit alle Strahlen des Schiller'schen Geistes höchst übersichtlich zu einem wahren Schatze geistiger Belehrung concentrirt, in welchem auch der Musiker und der Kunstfreund, welcher seine Anschauung zu bilden und zu erweitern wünscht, sehr viel Anregendes finden wird. Von den sechs Lieferungen, à 5 Bogen sind bis jetzt zwei erschienen, in denen z. B. besonders die Artikel „Dichtkunst" und „Form" Interesse erregen. —

Vermischtes.

— Durch die musikalischen Zeitungen macht jetzt die dem „Wiener Fremdenblatt" gedankenlos nachgeschriebene Notiz die Runde, daß R. Wagner am letzten Theile seiner „Nibelungen", der „Höllendämmerung" arbeite. W. nennt aber, wie man aus dem bei J. J. Weber im Jahre 1863 erschienenen Nibelungentext pag. 335 ff. leicht ersehen kann, diesen letzten Theil seiner Trilogie „Götterdämmerung", was die betreffenden Blätter hiermit gen. rectificiren wollen. —

☞ Hierzu Titel und Register zum 65. Bande der Zeitschrift.

Kritischer Anzeiger.

Für Gesang.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Johann Heinrich Bonewitz, Op. 27. „Die Waise". Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Paris. Flaxland. 2 Fr. netto.

Marie Bonewitz, Drei Lieder. „Frühling im Alter", „Schäfer's Klagelied", „Des Morgens". Ebend. 3 Fr. netto.

Das Lied „Die Waise" von Heinrich B. ist für eine tiefere Stimme mit besonderer Rücksicht leichter Ausführbarkeit und einfach populärer Anlage componirt. Die Erfindung ist natürlich, nobel und ansprechend; nur in Bezug auf die durchgängig sehr gleichmäßige Rhythmik hätte sich der Autor, trotz des Anfangs erwähnten Zweckes weniger Zwang anthun und seine höchst gleichmäßig sich wiederholenden Perioden nicht immer genau mit dem achten Tacte knapp abschließen, sondern wenigstens ein paar Mal etwas breiter ausgehen lassen können; außerdem hätten wir die Begleitung S. 5 ätherischer gewünscht, sowie S. 6 ꝛc. in der rechten Hand schnellere Bewegung, auch will sich S. 4 ꝛc. das fis der Singstimme nicht recht mit dem f der Begleitung vertragen. Außer diesen meist unwesentlichen Wünschen müssen wir die besonders am Schlusse sinnige Auffassung hervorheben und können das Stück tieferen Stimmen als eine recht wirkungsvolle, von Talent zeugende Gabe empfehlen. Dem deutschen Text ist französischer und englischer beigefügt und möchte dem deutschen der französische wegen der zuweilen correcteren Declamation vorzuziehen sein. —

Mit Interesse haben wir die Lieder von Marie B. verfolgt. Es spricht aus denselben ganz beachtenswerthe Anlage für treffende Zeichnung einfacherer Situationen und Affecte, unterstützt von einer oft schon eigenthümlicheren Melodik und dabei doch meist natürlich und wahr sich gebenden Empfindung, welche Eigenschaften sich bei zunehmender Routine und Reife der Darstellung empfehlenswerth zu entwickeln versprechen. Auch Frau B. müssen wir mehr Freiheit im Satzbau und Rhythmus rathen, welche sich am Sichersten aus recht treuer und lebendiger Declamation des Textes ergiebt. Am Meisten hat uns das „allen kleinen Langschläfern gewidmete" Morgenlied wegen seiner natürlichen Frische angesprochen. —

Außerdem liegt uns

für Pianoforte allein

von

Marie Bonewitz, Op. 8. **Nocturne.** Paris. Flaxland. 2 Fr. vor, ein Freunden des Döhler-Rosellen'schen Genre's zu empfehlendes, mit hübschen Variationen ausgestattetes melodiöses Salonstück, welches gleich den beiden unmittelbar vorher angezeigten Editionen (wie deren Titel ausdrücklich besagen) von Marie Bonewitz autographirt ist. Die Autographie aller drei Stücke ist mit Geschick hergestellt und zuweilen vom Stich so wenig zu unterscheiden, daß, wenn Frau B. noch durchgängigerer eine genaue Nachahmung des Stichs unter Vermeidung Alles dessen gelingen sollte, was namentlich auf dem Titel noch zu sehr die Federzeichnung verräth, sich diese billigere Art der Herstellung ganz wohl empfehlen möchte. — Z.

Bekanntmachung.

Eine gut gehaltene, gut registrirte Orgel **von M. Baumgarten in Merseburg**, für eine Dorfkirche, ein Seminar oder eine Schule geeignet, und eine **Cremoneser Geige** mit der Inschrift: Antonius Stratuarius Cremona me fecit 1690, ist aus freier Hand zu verkaufen.

Kauflustige wollen sich bis spätestens zum 15. März l. J. bei dem unterzeichneten Gerichtsamte melden.

Meerane, den 23. Februar 1870. Gräflich Schönburg'sches Gerichtsamt.
Scholz.

Im Verlage von **Louis Finsterlin** in München ist soeben erschienen und kann durch jede Buchhandlung bezogen werden:

Gluck und Wagner.

Ueber die Entwicklung des Musikdramas.

Von

Ludwig Noht.

Das Musikdrama ist das deutsche Nationaldrama.

Broschirt Preis 2 fl. 24 kr. oder 1 Thlr. 10 Ngr.

Dieses Buch giebt in allgemein verständlicher Weise zum ersten Mal eine vollständige und auf die geschichtlichen Thatsachen gegründete Darstellung der **gesammten Entwicklung der Oper von Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer** bis zu **Richard Wagner** und wirft zugleich einen vergleichenden Blick auf unsere **classische und romantische Dichtung**. Es empfiehlt sich daher sowohl dem speciellen Fachmann wie jedem Freunde der Kunst, der in dieser interessanten Frage objective Aufklärung erhalten will.

Bei ***J. F. Browne,*** Harp-Maker in New-York erschien soeben: (Leipzig, **C. F. KAHNT.**)

Der LXIste Psalm
(Exaudi Deus)

für

Soli und Chor

mit Orgel und Harfenbegleitung (od. Orgel allein)

componirt von

Charles Oberthür.

Lateinisch und englischer Text.

Op. 194.

Partitur Preis 20 Ngr.
Singstimmen 10 Ngr.
Harfenparthie 12½ Ngr.

Monatshefte für Musikgeschichte,

herausgegeben von der

Gesellschaft für Musikforschung.

2. Jahrgang.

Berlin, bei **T. Trautwein (M. Bahn)** 2 Thlr.

Monatlich erscheint ein Heft in gr.-8.

Die Aufgabe dieser Zeitschrift besteht in der ausschliesslichen Pflege der Musikgeschichte und deren Nebenfächer, und soll sowohl dem Fachmanne als Organ dienen, als dem Musikfreunde zur Belehrung und Unterhaltung.

Das Programm ist durch jede Buchhandlung zu beziehen. Beitrittserklärungen als Mitglied nimmt Herr **Robert Eisner** in Berlin entgegen.

Demnächst erscheint wieder in **neuer Auflage:**

Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel

von

Jos. Proksch.

(Selbstverlag, Prag 609—I.)

Der ausführliche **Prospectus** über diese als vortreffliches Unterrichtswerk sowohl für den öffentlichen als Privatunterricht hinlänglich anerkannte **Clavierschule** kann (sowie die Schule selbst) durch jede beliebige Buch- und Musikalienhandlung des In- und Auslandes bezogen werden.

☞ Für Violinspieler. ☜

Das Büchlein von der Geige

oder

Die Grundmaterialien des Violinspiels

von

Robert Burg.

Preis 6 Ngr.

Leipzig. Verlag von **C. F. KAHNT.**

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 11. März 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 11.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beiträge zu einer systematisch-methodischen Technik des Clavierspiels.

Von

Anton Rée.

Je mehr die Grenzen der Technik des Clavierspiels erweitert werden, je größere Forderungen in dieser Beziehung an die Ausübenden gestellt werden, desto mehr dürfte es auch Sache der Lehre werden, durch systematisches und methodisches Verfahren es denselben zu ermöglichen, die verschiedenen Stufen des Parnasses ohne große Umwege und ohne übermäßige Zeitanwendung zu erklimmen. Es soll nicht verkannt werden, daß besonders die Lehrweise der Neuzeit nach diesem Ziele hinstrebt, was auch in der werthvollen Schrift von Dr. F. Brendel „Geist und Technik im Clavierunterricht" hervorgehoben ist; es drängt sich jetzt nur die Frage auf, ob nicht noch Mängel vorhanden sind, durch deren Beseitigung man dem Endziele näher rücken könnte. Es ist der Zweck dieses Aufsatzes, zur Lösung der Frage beizutragen. Während es wohl den Meisten nicht entgangen ist, daß eine sogenannte Fünffingerübung in Cdur (vom Grundtone aus in diatonischer Folge) in mechanischer Beziehung, also für die Finger, keine andere wird, wenn dieselbe nach Gdur, Amoll oder Dmoll (ebenfalls von deren Grundtönen aus) übertragen wird, insofern, als sie mit einerlei Fingersatz ausgeführt wird, scheint man noch nicht genügend eingesehen zu haben, daß das nämliche Verhältniß obwaltet, wenn von anderen Tonfiguren die Rede ist, deren Tastenverhältnisse sich gleich bleiben; obschon der große Dreiklang auf g in mechanischer Beziehung (für die Finger) ganz derselbe wie auf c, der große Dreiklang auf es ebenfalls derselbe ist, wie der auf as, und die verschiedenen Lagen derselben unter sich auch gleichartige Uebungen abgeben, weil die Tastenverhältnisse derselben gleichartig sind,

sowie die daraus gebildeten Accordpassagen und Accordbrechungen sich auch gleich bleiben,*)

a. a.

b. b.

so heißt es doch (häufig auch in Lehrwerken der Neuzeit) immer noch: Alle Dreiklangsgriffe und Dreiklangspassagen müssen durchgeübt werden. Nun versteht es sich von selbst, daß der Spieler und besonders der wenig geübte Spieler auch die sich für die Finger gleich bleibenden Griffe, Passagen rc. spielen und kennen muß; hat er aber eine derselben durchgeübt, so kann für Durchübung einer anderen, deren Tastenverhältnisse ebendieselben sind, keine Nothwendigkeit vorhanden sein, weil Tonfolgen und Tonfiguren, für deren Ausführung gleichartige Tastenverhältnisse in Anspruch genommen werden, auch gleichartige Uebungen für die Finger abgeben.**)

---

*) Die mit einerlei Buchstaben bezeichneten sind in Bezug auf Tastenfolgen dieselben.

**) Ein schwedischer Techniker Namens Södling hat meines Wissens eine Lehrmethothe in dieser Richtung herausgegeben. —

Folgende Accordgriffe, die sich innerhalb derselben Abtheilung befinden, und daraus gebildete Accordpassagen sind z. B. demnach, für jede Hand für sich, gleichartig als Spielübungen:

Also nicht durch Aenderung der Tonart entstehen neue Uebungen für die Finger, sondern durch *geänderte* Tastenverhältnisse; ja sogar Accorde, die verschiedenartig benannt werden, sind zuweilen für die Finger gleichartig. So ist z. B. der verminderte Septimenaccord von Emoll (also auch der von Amoll ꝛc.) als Fingerübung *fast* derselbe wie der Dominant-Septimenaccord von f.:

Man wird aus dem Gesagten entnehmen können, daß, wenn die Finger beider Hände gleichartig ausgebildet werden sollen, auch ebenmäßige Tastenverhältnisse für beide Hände gewählt werden müssen. In Betreff der Accorde und Accordbrechungsübungen ꝛc. müssen andere Lagen (zuweilen auch andere Tonarten und andere Accorde, wenn die Symmetrie völlig beobachtet werden soll) für die linke Hand gewählt werden als für die rechte, und was stufenweise diatonische Uebungen anbelangt, andere Tonarten, wenn nicht beide Hände auf lauter Untertasten spielen:

Es versteht sich von selbst, daß diese Uebungen nicht auf diese Weise mit beiden Händen zugleich gespielt werden sollen. Es soll hiermit nur darauf hingewiesen werden, auf welche Art den Händen gleichmäßige Ausbildung gesichert werden kann. Beim Zusammenspielen beider Hände muß das frühere Verfahren beibehalten werden; nur wird durch dieses nicht beiden Händen zu gleicher Zeit gleichartige Uebungen zugetheilt, wie man wohl gewöhnlich meint; aber selbst in der Gegenbewegung, wenn nicht auf lauter Untertasten gespielt wird (bei Accorden kann man sich mit anderen Lagen desselben Accordes behelfen); spielt dann die eine Hand eine schwierigere Uebung als die andere. Eine derartige Uebung eines Dominant-Septaccordes,

müßte aber *streng genommen* auf folgenden Accord für die linke Hand

übertragen werden. Nur der Dominant-Septimenaccord von C kann zweihändig gespielt werden und eine gleichartige Uebung für beide Hände abgeben:

Die verminderten Septimenaccorde (beider Hände) sind als Griffe in folgenden zwei Accorden nebst ihren verschiedenen Lagen (Umkehrungen) enthalten, und durch Anwendung desselben Fingersatzes für jeden derselben in aus ihnen gebildeten Accordpassagen, giebt es überhaupt nur zwei für die Finger verschiedene:

So sehr nun auch für gleiche Ausbildung beider Hände gesorgt werden muß, dürfte doch hier daran zu erinnern sein, daß sowohl in älteren wie in neueren Claviercompositionen oft andere Ansprüche in Betreff der Bewegungen (Sprünge, die sogenannten Pedalbässe) an die linke Hand gestellt werden, als an die rechte, d. h. daß links viel mehr Armgelenk- als Fingergelenkbewegungen vorkommen. Damit nun die linke Hand in dieser Beziehung ihren Platz ausfülle, muß für entsprechende Uebungen gesorgt werden. Es ist auffallend, wie wenig Derartiges selbst die bekannten, ausgezeichneten „Materialien" und die „Technischen Studien" von J. Knorr, L. Köhler, L. Plaidy u. A., trotz alles sonstigen Reichthums enthalten, während im zweiten Theile der Hummel'schen Schule schon auf die Nothwendigkeit solcher Uebungen hingewiesen ist. Auch bei der Wahl

*) Obschon es für die Finger gleich ist, ist hier der Amoll-Dreiklang gewählt, um die symmetrische Lage zu zeigen, die *demgemäß* für andere Accorde berechnet wird.

dieser wird indeß die *Beobachtung der Tastenverhältnisse* vor Ueberfüllung des technischen Materials schützen; denn entweder müssen die Sprünge von *Untertaste* nach *Untertaste*, von *Obertaste* nach *Obertaste*, von *Untertaste* nach *Obertaste* oder von *Obertaste* nach *Untertaste* vor sich gehen:

Wie sehr das Tonleiterüben den Clavierübenden ans Herz gelegt wird, ist bekannt: „Das Ueben der Tonleitern ist das tägliche Brod für den Clavierspieler; *alle* diatonischen Tonleitern oder *die meisten* derselben müssen täglich durchgeübt werden," heißt es gewöhnlich. Es ist aber *sehr* die Frage, ob das Resultat, das aus der Befolgung dieser Ermahnungen der Technik erwachsen kann, nicht *durch weniger zeitraubende* Mittel erreicht werden kann; denn in den genannten Tonleitern sind erstens oft Uebereinstimmungen vorhanden in Bezug auf die Tastenverhältnisse und zweitens in Betreff der wesentlichen Schwierigkeit in der Ausführung, nämlich des Untersetzens und Ueberschlagens, indem der Daumen entweder neben einer *Obertaste*, neben einer *Untertaste* oder neben einer *Untertaste* mit *dazwischenliegender Untertaste* unter den zweiten, dritten oder den vierten Finger geschoben werden muß;*) auch beim Ueberschlagen des zweiten, dritten und vierten Fingers kann nur von diesen drei Verhältnissen die Rede sein (eine unerhebliche Ausnahme wird später erwähnt werden.)

Es geht aus diesen Beispielen hervor, daß die diatonischen Tonleitern in Bezug auf die Zwischenräume beim Untersetzen des Daumens und Ueberschlagen der anderen Finger eine Systematisirung erlauben, wodurch *theilweise* eine Auswahl derselben als tägliche oder häufige Uebungen ermöglicht wird.

*) Während Andere, besonders der früher genannte Södling, Manches, die Tastenverhältnisse anbelangend, ans Licht gebracht hat, dürfte diese Beobachtung als neu gelten.

Außerdem weisen nun die Beispiele darauf hin, daß die genannten drei Verhältnisse in der Cdur-, Ddur- und Asdur-Tonleiter (r. H.) und in der Cdur-, Bdur- und Edur-Tonleiter (l. H.) vertreten sind. Der *Ddur*- (r. H.) ist in dieser Beziehung entsprechend die *Adur*-, *Edur*-, *Hdur*- und theilweise die *Gdur-Tonleiter*, während die *Bdur-Tonleiter* (l. H.) der *Esdur*-, *Asdur*-, *Desdur*- und theilweise der Gesdur-Tonleiter entspricht, und man kann daraus folgern, daß eine derselben (man wechsle) als tägliche oder häufige Uebung genügt. Der *Asdur-Tonleiter* (r. H.), deren Ausführung schwieriger ist, als die ebengenannten, und deshalb mehr Uebung erfordert, entspricht die *Bdur*-, *Esdur*-, *Desdur*- und theilweise die Fdur-Tonleiter, während der *Edur*- (l. H.) die *Hdur-T.* entsprechend ist. Also auch hier hat man die Wahl. Anstatt der Cdur-T., welche bekanntlich für beide Hände gleichartig ist, dürfte es aber rathsam sein, die etwas schwierigere Ddur-T. (l. H.) zu wählen; als dieser *fast* entsprechend für die rechte Hand wäre dann die *harmonische Emoll*- oder besser die Bdur-T. mit verändertem Fingersatze zu wählen:

Fügt man diesen Tonleiterübungen (also *rechts* besonders die harmonische Emoll- oder die *Bdur-T.*, wie oben angegeben — als Abwechslung kann auch die Esdur-T. mit verändertem Fingersatze, weil sie dann der Adur-T. links entspricht, dienen — und die *Asdur*- oder die *Desdur*- und *links* besonders die *Ddur*- sowie als Abwechslung auch die Adur- und die *Edur*- oder *Hdur-T.*) noch einige *harmonische* Moll-Tonleitern, z. B. links die *Esmoll*-, die eine Ausnahme macht in Bezug auf die drei genannten Verhältnisse, und die *Bmoll*-, *rechts* die *Emoll*- und die *Gmoll-T.* hinzu, so hat der vorgerückte Spieler eine Auswahl, welche, die *Hauptschwierigkeiten* aller in sich schließend, für das Tonleiterüben, was die technische Seite desselben betrifft, *hauptsächlich* und unter gewöhnlichen Umständen genügen wird. Jedenfalls kann diese Auswahl dazu verwendet werden, den Fingern Geschmeidigkeit zur Ausführung aller diatonischen Tonfolgen zu verleihen, wenn sie auch nicht für *alle Spielweisen* desselben ausreicht. Das Zusammenspielen beider Hände kann z. B. eine Abweichung davon erfordern, sowie sie selbstverständlich auch nicht genügt für den Fall, daß alle Tonleitern, wie es Einige fordern, mit dem Fingersatze der Cdur-T. geübt werden sollen.

Was nun die *chromatische* Tonleiter anbelangt, so ist es nicht uninteressant, zu wissen, daß sie, wenn sie von beiden Händen zugleich gespielt wird, *nur dann gleichartig* wird, wenn sie, von den Tönen **d** oder **as** anfangend, (oder die Entfernung demgemäß berechnet) in *Gegenbewegung* gespielt wird, weil die Tastatur, von diesen beiden Tönen ausgehend, in *zwei symmetrische* Theile zerfällt:

Als Terzentonleiter für eine Hand enthält sie übrigens die leichtesten Verhältnisse des Untersetzens und Ueberschlagens und nur drei verschiedene der Art, wenn sie mit dem gebräuchlichsten Fingersatze ausgeführt wird, weshalb es wohl richtig wäre, sie früher vorzunehmen als gewöhnlich geschieht:

Mit Rücksicht auf die diatonischen Terzentonleitern für eine Hand sei (da die ganze Sache nicht ohne Ermüdung für die Leser erschöpfend in einem Aufsatze behandelt werden kann) hier nur erwähnt, daß die schwersten derselben in der Ausführung wohl die B-, Es- und Asdur-, Gmoll-, Cmoll- und Fmoll-T. (harmonisch) für die rechte Hand sind, während für die linke Hand die D-, A- und Edur-. Hmoll-, Fismoll- und Cismoll-T. (ebenfalls harmonisch) die schwersten sind. —

In den letzten Jahren sind häufig Stimmen im Publicum laut geworden, die sich über die Störungen und Mißhelligkeiten aufhielten, die der Nachbarschaft eines Clavierübenden, besonders durch die Unzahl der Uebungen, bereitet werden. Andrerseits haben Lehrer und Techniker (z. B. Prof. Schmidt in Wien durch Befürwortung der Wiederaufnahme der stummen Claviatur, und C. W. Jackson durch das in England sehr verbreitete Fingergymnastik-System) verschiedene Mittel in Vorschlag gebracht, um Abhülfe zu leisten. Ohne den Gewinn in Abrede stellen zu wollen, der durch genannte mechanische Mittel erwachsen kann, dürfte es auch nothwendig sein, auf andere Weise der Sache beizukommen. Dieser „Beitrag" kann vielleicht auch dazu behülflich sein, denn es wird in demselben nachgewiesen, daß in manchen Fällen wenigstens ein kürzerer Weg zu finden ist. Ueben und besonders Einüben ist übrigens oft Sache der Reflexion, und wenn die Leidenschaft am unrechten Orte oder zu früh mit im Spiele ist, dann erreicht der Spieler das Ziel oft erst auf Umwegen. Das Starkspielen, ehe noch Eintheilungs- und manche technische Schwierigkeit überwunden sind, ist oft nicht nothwendig und unnöthigerweise unleidlich für die Umgebung; denn was falsch gespielt wird, ist dem unfreiwilligen Zuhörer doppelt unangenehm, sobald es zugleich stark gespielt wird. Staccato-Stellen werden z. B. sogleich staccato gespielt, ehe die Sicherheit bezüglich der rechten Töne da ist, obschon die Bewegung, die das Staccato gewöhnlich erfordert, eben zum unsichern Treffen beiträgt. Der Spieler verfährt dann ebenso verkehrt wie der Maler thun würde, der die Farbe auftrüge, ehe noch der Umriß seines Gemäldes in Ordnung wäre. An die Grundsätze, die bei jedem Beginnen voranstehen müssen: erst die Hauptsache, dann die Nebensachen, nach dem Einfachen das Complicirte anzugreifen, wird selten gedacht. Freilich — nicht Alles kann gelernt oder gelehrt werden, oder wie es in „W. Meister" heißt: „Nicht Alles in der Kunst kann gelernt werden, und der Künstler nur gebraucht sie ganz;" doch kann methodisches Verfahren in vielen Fällen Abhülfe leisten. —

Correspondenz.

Die „Meistersinger" in Wien.

Sonntag den 27. Februar ging endlich bei überfülltem Hause die lang erwartete erste Aufführung von Richard Wagner's „Meistersingern von Nürnberg" glücklich von Statten. Ursprünglich auf den 17. angesetzt, wurde die Oper durch allerhand Krankheitsfälle vier Mal wieder abgesetzt und dieses hier ungewohnte Begebniß setzte jenen Theil der Presse, der seit Wochen es aus den verschiedenartigsten Ursachen darauf abgesehen hatte, das Publicum gegen das neue Werk des hier in seinen bisherigen Schöpfungen offenbar sehr geliebten Dichtercomponisten einzunehmen, nur umsomehr in thätigste Bewegung. Jedes Morgen- und Abendblatt brachte eine Sensationsnotiz, und namentlich war der mit ganz besonderem Raffinement ausgebreitete irrthümliche Bericht, das Lied Beckmessers beruhe auf einer jüdischen Melodie und sei vom Componisten gewählt, um die Juden und ihre Musik zu verspotten, ganz vortrefflich geeignet, eine rührige und zähe Gegenpartei zu einem geschlossenen Mannöver zusammenzubringen, von dessen Absicht sogar die Leitung des Theaters bereits vorher von befreundeter Seite unterrichtet ward. Und wirklich brach, nachdem bereits das Vorspiel lebhaft beklatscht und der Eintritt der Meistersinger durch minutenlangen Applaus unterbrochen, ja der Schluß des ersten Actes den mehrmaligen laut geforderten Hervorruf der Hauptdarsteller gebracht hatte, mit dem Eintritt jenes Beckmesserliedes im zweiten Acte ein so intensives und hartnäckiges Zischen aus, daß es zu einer Scene kam, die schwerlich je an dieser Stelle erlebt wurde und in der That zumal einem künstlerisch so hoch gegriffenen und ernst gemeinten Werke gegenüber einen betrübend peinlichen Eindruck machte. Ist dies, fragte man sich unwillkürlich, das durch seinen guten Ton und seinen gebildeten Kunstgeschmack so weit bekannte musikalische Publicum Wiens, der großen deutschen Stadt, welche die größten Meister der Tonkunst erzeugte und zu bilden wußte? Ist solch ein offener Scandal im k. k. neuen Opernhause in Wien überhaupt möglich? Und wirklich rasch genug besann sich der eigentliche Wiener, der denn doch auch hier den Kern der Zuhörerschaft bildete der Schmach, welche ihm persönlich in Verhöhnung eines sonst gefeierten Meisters und in seinem heimischen Kunsttempel geschah, und brach mit einer Beifallssalve los, als ob eine Festung erstürmt werden sollte, welche im Anlauf wuchs und bald alle besseren Elemente des Hauses mitergriff. Allein diesmal war die Absicht der Friedensstörer nicht so leicht abzuwehren, auch das Zischen nahm zu und sogar ein Pfeifchen hörte man und den komischen Einzelruf: „Aufhören, nicht weiterspielen!" — als wäre man hier in einer Vorstadttheaterposse. Und sogar eine solch obstinate Consequenz der Mißlaute machte sich geltend, daß jener erste jugendlich feurige Anlauf zum ernsten Ringen wurde und der Lärm des Zischens und Klatschens den ganzen Actschluß unhörbar machte! Wirklich nur durch diese gleiche deutsche Ausdauer der Tapferkeit ward diesmal der Sieg erfochten, der in den obersten Logen sogar factisch handgreiflich geworden war und im Parket zu persönlichen Bemerkungen führte, die sich von dem Greifen nach der Halsbinde und dem Androhen von Ohrfeigen, das manch armen verführten Sohn der Maccabäer zum unfreiwilligen Schweigen brachte, einzig durch die etwas elegantere Form unterschieden.

Es ist nicht eben erfreulich, so etwas berichten zu müssen, wenn von Dingen der Kunst die Rede ist, und noch weniger erfreulich ist es, erlebt zu haben, wie „Silen's breitmäulig Thier" mit garstigen Füßen den reinen asiatischen Quell zur schmutzigen Lache trübte. Allein es muß berichtet werden, sowie es auch hier einmal, wie es scheint, geschehen mußte, daß sich diese klägliche Opposition recht öffentlich zeigte und ihre Lection erhielt. Und eine Freude war es denn auch, wie entschieden der Sieg war. Denn nach der Ueberwindung der Zischer am Schluß des zweiten Actes ging die Vorstellung ungestört weiter, und die Aufreizer dieser schlimmen Gesellschaft, denen nichts so fern liegt als die idealen Zwecke des Lebens, mögen sich an diesem Vorgang ein Exempel nehmen, denn ein nochmaliges Auftauchen einer

solchen Art von Gegnerschaft, die mit der Kunst auch ganz und gar nichts gemein hat, könnte den jetzt durch die außerordentliche Gesammtwirkung des Werkes in seinen künstlerischen Neigungen gehobenen musikalischen Wiener zu einer noch ungleich energischeren Zurückweisung solcher Eingriffe in sein Allerheiligstes bringen.*)

Sie erkennen nun aus diesen Mittheilungen bereits von selbst den entschieden durchgreifenden Erfolg, den das Werk sich hier errungen hat. Der dritte Act erzeugte aus der schon durchweg herrschenden gespanntesten Aufmerksamkeit eine Art von andächtiger Begeisterung, die im Wiener Theaterpublicum nicht leicht vorkommt. Bei Walthers Traumlied brach der Beifall los, der dem ersten Tenor stets zuströmt, wo er seiner Empfindung und Stimme freien Lauf lassen kann, beim Quartett aber entstand lauter Jubel und der lebendige Vorgang auf der Wiese versetzte das ganze Haus in so freudige Bewegung, daß am Schlusse des Ganzen sechs Mal, sage sechsmal die Darsteller gerufen wurden und dann hinterher nochmals der Dirigent des Orchesters, Hofcapellm. Herbeck, verlangt wurde, der „im Namen des Componisten den tiefgefühltesten wärmsten Dank" aussprach.

Es war einmal wieder ein Ereigniß in Kunstdingen in Wien, was hier geschah, und wie das Werk selbst zum ersten Mal rein und in voller sinnlicher Verkörperung das Leben des deutschen Volkes in seinen Tagesbedürfnissen wie in seinen idealen Bestrebungen auf die Bühne gebracht hat und daher jeden deutschen Sinn freudig erregen, jedes deutsche Herz begeistert aufzucken machen muß, so war auch im großen Ganzen genommen die Darstellung wohl geeignet, die richtige Anschauung von der Sache zu geben. Namentlich hatte das Ganze etwas sehr Frisches und Freudiges, was vor Allem auf der Art beruhte, wie der Orchesterdirigent Tact und Tempo des dramatischen Vorganges lebhaft nahm und kräftig soutenirte. Namentlich wie mit den Wonnen des stärkenden Seebades übergoß den Zuhörer wieder der alte Kraftglanz dieses ersten Orchesters in Deutschland; es stürzte Woge auf Woge in kräftig markirten Rhythmen und rundgeschlossenen Harmonien auf die musikalische Empfindung ein und erquickte den ganzen inneren Menschen. Und dies ist zunächst die Hauptsache. Denn die vornehme künstlerische Ruhe und die stets fein nuancirte Detailausführung bringt erst die spätere Reihe der Darstellungen, — eine Generalprobe, wie die erste Aufführung doch nur ist, hat sie selten oder nie.*)

Weniger entsprachen dem Sinn und Gehalt des Ganzen hier die Einzeldarsteller, sie ließen vielmehr mit wachsendem Sehnen der Münchener Aufführung gedenken. Beck, der so vortreffliche Baritonist, hat in Gestalt, innerem Wesen und Stimme nicht das Zeug, um die herrlich große Erscheinung von Sachs, diesem Prototyp der deutschen, in sich festen und klaren Mannesnatur darzustellen, und vor Allem fehlt diesem Organ die Resonanz des tiefernsten warmen Gemüthslebens, dem die humoristisch schäkernde Ironie des Lebens stets zur Seite geht. Wo blieb also namentlich die Fensterscene mit Evchen, die jedem Münchener Zuschauer stets unvergeßlich sein wird? Doch wirkte vor Allem seine schöne edle Aussprache höchst wohlthuend und immer wird er unter die würdigen Interpreten dieser bisher einzigen Partie gezählt werden können. Herr Walter (Stolzing) war denn doch gar zu sehr blos lyrischer Tenor und drang weder mit Stimme noch Vortrag ordentlich durch. Frl. Ehnn als Eva war nicht genug einfach deutsches Bürgermädchen und störte in Haltung und Manieren oft durch eine gewisse Wiener Coquetterie und ein charmirtes Wesen, die dem Lebenselement dieses Werkes geradezu feindlich sind. Wie denn überhaupt etwas befremdend Theatralisches doch immer noch der gesammten Art der hiesigen Darsteller anklebte! Es wurde eben manchmal zu viel gespielt und zu wenig die Sache gelebt. Frl. Ehnn's Stimme hat, in dieser Partie wenigstens, nichts „Sympathisches", wie der Wiener Ausdruck lautet, eine gewisse Schärfe läßt warme Herzenstöne nicht aufkommen, und namentlich denkt sie zu viel ans Singen und an das Bilden „schöner Töne", und dies ist ebenfalls dem Lebenselement Wagner'scher Werke durchaus feindlich. Das Quintett konnte unendlich mehr Süße und Glanz haben; wir haben es erlebt in München, daß beides traulich bei einander wohnen kann und dann unvergleichliche Wirkung thut.

*) Uebrigens waren jedenfalls unter den Zischern auch von jenen „Orrecchianten" und Anhängern des Alten, die Wagner's Schaffen überhaupt schwer verstehen. Doch auch sie schwiegen bald genug.

*) Nur zwei Einzelnheiten seien hier angemerkt, einmal, daß das kräftig frei und frisch durchgeführte Vorspiel eine feinere Nuancirung und Temperirung des Tempo's verlangt hätte, um seinen ganzen inneren Gedankengang zur plastischen Erscheinung zu bringen, sodann, daß das Lutherlied und dem entsprechend das Vorspiel des dritten Actes zu rasch genommen ward, um seine ganzen breiten Schwingungen entfalten und seine volle Machtwirkung thun zu können.

Unendlich trockener noch als Beck war Rokitanski's Gesangsart und Darstellung. Dieser Pogner war kein gestandener Bürger, er war ein trockener und oft gar langweiliger Philister. Dafür entschädigte Fritz Kothner (Mayerhofer) durch Natur und Frische, und ganz im Lebenselement des Werkes webte die Art Davids, des Lehrbuben (Hr. Pirk) und des Meisters Beckmesser (Hr. Campe), die wir beide besser bisher nicht gesehen haben. Dort wirklich Uebermuth der Jugend mit allem Erquickenden der Naturfrische, hier scharfe Schneidigkeit des böswilligen Menschen, der von Welt und Menschen verlassen nun selbst ihnen lieber das Schlimme als das Gute anthut. Es war eine vortreffliche Leistung. Die ältliche Amme (Frl. Gindele) war kein rechtes Seitenstück zum Beckmesser, hübsch und jugendlich gefallsüchtig dachte sie mehr an sich als an ihre Rolle. Man gedachte lebhaft der vortrefflichen Leistung der Frau Diez und ihres „Hihi's!"

Die Inscenirung war ganz die Münchener. Doch kamen durch die Breite des Raumes manche Dinge mächtiger heraus. Nur hatten die Farben, auch der Costüme, zu viel Keckes und Ueppiges und boten daher namentlich im letzten Act oftmals ein nicht eben angenehmes Durcheinander. Einzelnheiten würden an dieser Stelle überflüssig sein. Nur sei noch bemerkt, daß dieser Tanz mit den „Mädeln von Führt" kein Ballet, sondern ein solider deutscher Bürgertanz zu sein hat. Alles in Allem genommen aber war auch hier die Scene würdig und fesselnd hergestellt und man konnte das Werk wirklich nach seiner Art genießen. Doch war der Totaleindruck, um darauf mit einem Worte zurückzukommen, wenigstens im Vergleich mit der vom Meister selbst eingerichteten Münchener Vorstellung, einerseits ein noch zu einseitig prononcirt musikalischer oder vielmehr musikhafter und dadurch auch wieder nicht charakteristisch dramatisch genug, andererseits ein noch etwas zu coquett theatralischer, wie ihn wohl eine französische Spieloper, aber nie ein Wagner'sches Werk dieser Art auf die Dauer verträgt, da Wagner's Art eben in der Wahrhaftigkeit und Einfachheit der deutschen Natur auch ihre große Innigkeit und Erhabenheit darstellt. Allein die Bresche ist geschossen, das erste wahre deutsche Nationallustspiel und Volkslebensbild, die „Meistersinger von Nürnberg", haben die größte deutsche Bühne beschritten. Möchten ihm bald die großen Nationaltragödien von „Tristan und Isolde" und „Der Ring des Nibelungen" folgen! Es wäre ein neuer Triumph echt deutschen Geisteslebens in der alten berühmten Kaiserstadt. —

Ludwig Nohl.

Die „Meistersinger" in Hannover.

Richard Wagner's „Meistersinger von Nürnberg" sind nach mehrmonatlichen Vorbereitungen und nach zahlreichen Proben auf unserer Bühne zum ersten Male am 25. Febr. in Scene gegangen.

Selten wohl ist hier eine musikalische Novität mit solcher Spannung erwartet worden. Schon mehrere Wochen vorher wurde das Publikum gewissermaßen direct in Mitleidenschaft gezogen, indem im Inseratentheil des hiesigen Localblattes ein Kampf darüber mit großer Hitze ausgefochten wurde: ob die Partie Walthers von Stolzing eine lyrische oder eine Heldenpartie sei, ob folglich Dr. Gunz oder William Müller, welcher hier faute de mieux für das Heldentenorfach verwendet wird, dieselbe zu singen habe. Man nahm im Publikum für und wider Partei, bis endlich der 23. Febr. heranrückte. An den Ecken besagten die Zettel: „Bei aufgehobenem Abonnement zum Besten der Chorkrankenkasse u. s. w.“ Allein die Freude war nicht von langer Dauer; Mittags verkündeten rothe Zettel „wegen Unwohlseins des Hrn. W. Müller“, welcher also in diesem Kampfe Sieger geblieben war, eine Aenderung.

Am 25. Febr. endlich wurde die Riesenoper von Stapel gelassen, und zwar vor ziemlich gut besuchtem Hause. In der Luft lagen bis zum letzten Augenblick Gerüchte von einer nochmaligen Abänderung; sie erwiesen sich indessen als unbegründet.

Ich darf wohl grade bei Ihren Lesern genauere Bekanntschaft mit dem scenischen Gange der Handlung voraussetzen. Das Sujet erscheint mir besonders glücklich, denn was könnte wohl durch die Musik würdiger verherrlicht werden, als die Macht des Gesanges? Was können Töne Edleres preisen, als den Sieg, welchen Töne über ein menschliches Herz erringen? — Die Sprache in dem Textbuche hat man oft barok und seltsam gefunden; manches auf den ersten Blick Anstößige ist indeß meines Erachtens vollkommen motivirt, wenn man erwägt, wie der Verfasser seine Figuren offenbar in der geschichtlichen Meistersingersprache reden läßt. Daß diese holpriger und stolpriger war als unsere jetzige Prosa, kann für den Kundigen nicht überraschend sein; eben daher erklären sich auch die mancherlei drastischen Ausdrücke, so z. B. das „Geschlamb und Geschlumbfer“ der Lehrbuben, oder wenn Evchen von „Flausen, Mannsen,“ &c. spricht und vieles Andere.

Die hiesige würdig vorbereitete Darstellung ist durchaus zu loben. Bekannt ist die Vorzüglichkeit unserer Hofcapelle; der das Studium des Werkes leitende Hofcapellmstr. Fischer aber, ein Mann, welcher die Wagner'schen Werke vollkommen würdigt, ist mit seiner energischen, scharf pointirten Directionsweise ganz geeignet, die Intentionen des Componisten prägnant zur Geltung zu bringen. — Nur die erste Decoration war nicht nach Angabe des Librettos; es machte einen seltsamen Eindruck, Herrn Walter an den erst später statthaften „Singestuhl“ gelehnt und dem Altar (letzterer hinter der Scene gedacht) den Rücken kehren zu sehen. Man mußte sich in die ärmliche Decoration finden. Schnell genug auch wurde man gefesselt von den edlen Klängen des Orchesters. Die Introduction mit ihren wuchtigen pompösen Tonwellen interessirte allgemein; mehr noch allerdings erwärmt sie bei wiederholtem Hören der Oper, nachdem man genauere Bekanntschaft der verschiedenen, in der Oper selbst auftretenden Motive gemacht hat. Bei dem den ersten Act beginnenden stummen Spiel der beiden Liebenden fiel mir sogleich das schöne Motiv auf, welches die Vorgänge in Stolzings Seele malt; in ihm ist Ritterlichkeit und heiße Liebe gepaart, und nicht allein in den betreffenden Motiven sondern speciell auch in der Klangfarbe der dieselben vortragenden Instrumente hat Wagner einen sehr glücklichen Griff gethan. Im weiteren Verlauf des ersten Actes war es zunächst (die Auseinandersetzung Davids, der dem Ritter die einzelnen Töne und Weisen des Meistergesangs aufzuzählen hat, ist hier gestrichen worden) das prachtvolle Motiv bei der Anrede Pogners „Das schöne Fest, Johannistag“, welches unwiderstehlich fesselte; es ist eine Melodie voll Glanz und Pracht, welche sich dem Ohre immer und immer wieder aufdrängt, und die man stets auf's Neue willkommen heißt. Nächstdem erwähne ich das entzückende Lied Walthers: „Am stillen Heerd in Winterszeit“ mit dem poesievollen „Herr Walther von der Vogelweid', der ist mein Meister gewesen;“ dann die Verlesung der Leges Tabulaturae seitens des Bäckers Kothner (durch Hrn. Keller, einen noch jungen aber sehr begabten Barytonisten mimisch wie gesanglich bestens vertreten) und endlich Walthers Preislied mit dem Einsatze „Fanget an!“ Alles dies, und etwa noch die humoristische Phrase der Lehrbuben: „Das Blumenkränzlein von Seiden fein“ scheinen mir die Glanzpunkte des ersten Actes, wobei ich noch des ersten Finales gedenken will, in welchem Walther's schwungvolle Improvisation mit dem Lehrbubenliede combinirt ist, gewürzt durch die Einwürfe der empörten Meister und gehoben durch den flimmernden Glanz des Orchesters. Die genannten Nummern ernteten lebhaften Beifall; nach dem Actschluß wurde stürmisch gerufen und Hofcapellmstr. Fischer mußte auf der Bühne erscheinen, um den Dank des Publikums zu empfangen. —

Die Straßendecoration des zweiten Actes war (bis auf den verunglückten Himmel) recht schön ausgeführt. Im Verlaufe der Handlung ergriff namentlich die süße, bestrickende Composition des von Sachs unter dem Fliederbaum vorgetragenen Monologs mit dem gemüthreichen Schlusse: „Der Vogel, der heut' sang &c.“ — Unwiderstehlich komisch wirkt das Erscheinen Beckmessers; wie frappant ist die leere Quintenfigur, wenn er seine Laute (soweit ich mich instruiren konnte, durch gedämpftes Clavier ersetzt) zu stimmen anfängt. Ebenso ergötzlich ist ferner die Scene, in welcher Sachs mit dem Hammer auf seinem Leisten Beckmessers Fehler markirt. Endlich kam das Finale — ausgelassen, lärmend und wüst wie es ist, stutzte unser Publicum einen Augenblick sehr stark und ich fürchtete fast ein Scheitern desselben. Zum Glück trat jedoch das Nachtwächterhorn rechtzeitig ein, und der stimmungsvolle Actschluß verfehlte auch hier so wenig seine Wirkung, daß rauschend applaudirt und Kapellm. Fischer abermals eindringlich gerufen wurde. —

Im dritten Acte, welchem die gnädigeren Gegner der Oper allein eine Art von Gerechtigkeit widerfahren lassen, traten hauptsächlich das Meisterlied Walthers, das zugleich mit großartigem Aufwande contrapunktischer Kunst gearbeitete Quintett und die Scene auf der Festwiese zündend hervor; auf letzterer war das Gewühl recht gut arrangirt, auch die Chöre gingen wacker, nur die Frische der Stimmen hätte zum Theil größer sein können. Der Act zündete beim Publikum durchweg. Die Phrase „Nur ist's nicht leicht zu behalten und das ärgert unsere Alten“, welche Sachs in Bezug auf Walthers „Selige Morgentraumdeutweise“ anwendet, erntete sogar wahrhaft demonstrativen Applaus. — So war denn die Oper glücklich in den Hafen durchschlagenden Erfolges gelangt, wozu die namentlich in den Partieen des Hans Sachs und Beckmesser (HH. Stägemann und Haas) vorzügliche Darstellung (als dritte im Bunde nenne ich Frl. Garthe als Eva) beigetragen hat, wogegen Stolzing auf Hrn. Müller doch wohl noch zu schwer lastete. Bei der zweiten Aufführung hatte Dr. Gunz die Partie inne und schlug damit trefflich durch. —

Aber was glauben Sie, welche confusen Aeußerungen man über das Werk im Publicum hört? Was glauben Sie, welches ungegohrene Zeug zum Theil die hiesige Presse darüber an das Tageslicht gefördert hat? Während die mir gleichzeitig vorliegenden Wiener Berichte entweder den Stoff mehr oder weniger einsichtsvoll durchdringen oder auf gegnerischer Seite doch wenigstens Hand und Fuß haben, kann man fast allen hiesigen Vertretern der öffentlichen Meinung nachweisen, daß sie das Princip Wagners weder erkannt, noch begriffen, daß sie, wie man sagt, die Glocke wohl haben läuten sehen, aber nicht wissen, wie sie klingt und wo sie hängt. Umso-

mehr nehmen sie dafür den Mund möglichst voll, diese Herren, welche Nichts gelernt und das flüchtig Gelesene nicht verdaut haben — und das ist in den Augen des Publikums gerade hinreichend. Den Meisten derselben genügte einmaliges Anhören der Oper, um gründlich über das Werk herzufallen — ganz uneingedenk, daß jedwedes neue geistige Product doch ein einigermaßen eingehenderes Studium erwarten darf, daß vor Allem die Schöpfung eines bedeutenden reformatorischen Genius Anspruch darauf hat, liebevoll aufgenommen zu werden, und daß der Verfasser eines Werkes wie „Deutsche Kunst und deutsche Politik" vor Allem fordern dürfte, daß man seinen Intentionen denn doch ein klein Wenig tiefer nachginge.

Wie machtlos sich die hiesige Presse übrigens diesmal gezeigt hat, beweist, daß Wagner's Werk trotz derselben hier tiefen Eindruck gemacht hat. Gleich mir haben es unter steigendem Interesse sehr Viele zum zweiten Male angehört und bedauern auf das Lebhafteste, daß es jetzt vorläufig ruht, da Frl. Garthe ihren contractlichen Urlaub angetreten hat. Wenn repetitio mater studiorum, dann will eine Wagner'sche Oper recht oft repetirt sein — immer wieder neue Schönheiten wird man entdecken, immer mehr wird man die kunstvolle Verwebung und Verschlingung der Leitmotive bewundern, immer mehr den Geist anstaunen, der mit verhältnißmäßig geringem Tonmaterial ein so monumentales symphonisches Gebäude aufführen konnte. Freilich, wer in das Theater geht, um sich dort bloß zu zerstreuen, der dürfte seine Rechnung nicht finden. Wagner verlangt Sammlung und keine geringe Concentrationskraft. Auch darf man seiner Schöpfung füglich nicht ganz ohne jegliche Vorkenntnisse — musikalische wie literarhistorische — entgegentreten, wendet er sich doch mit diesen nicht an den viertel- oder halben, sondern, um das Höchste in der Kunst kühnen Muthes ringend, an den ganzen Menschen. —

Hermann Uhde.

Dresden.

Rubinstein gab am 12. Februar sein zweites Concert unter Mitwirkung von Frl. Helene Magnus aus Wien. Das Programm brachte: Schubert's Cdur-Phantasie, Beethoven's Sonate Op. 29 No. 2, Liszt's „Erlkönig", Schumann's „Vogel als Prophet", Chopin's Nocturne und Polonaise in Asdur und Beethoven's Marcia à la turca. Rubinstein, obgleich etwas ermüdet von der Reise, spielte mit großem Beifall. Weniger glücklicher war Frl. Magnus. Die von ihr gesungenen Lieder: Mozart's „Veilchen", „Nußbaum" und „Sonnenschein" von Schumann, Frühlingslied und „Es blinkt der Thau" von Rubinstein sowie Kinderlied von Taubert erregten nur mäßigen Beifall, und derselbe konnte überdies auf die meisterhafte Pianofortebegleitung von Rubinstein selbst bezogen werden. —

Das jährliche Concert der Dresdener Liedertafel brachte zwei größere neue Werke, Musik zu „König Oedipus" von E. Lassen und „Die Pilgerfahrt nach dem gelobten Lande" von E. Kretschmer. Beide Sachen wurden unter Direction des Liedermeisters Fr. Reichel lobenswerth und schön vorgetragen, wie man es von diesem Vereine nicht anders erwarten kann. Frl. Jaschke, Hr. Kammerm. Ziech (Harfe) und das Stadtmusikcorps unterstützten das Concert; Herr Hofschausp. Koberstein sprach die zu Oedipus gehörende verbindende Dichtung von Dohm mit gutem Verständniß.

Diesem Concert folgte der Gesangverein „Orpheus" mit einem „Schubertabend". Sämmtliche Compositionen von Schubert. Von Männerchören gelangten zur Aufführung: „Nachtmusik", „Grab und Mond", „Der Entfernten" und „Nachtgesang im Walde". Frau Otto-Alvsleben sang zwei Lieder: Ständchen und „Auf dem Wasser zu singen" und im Verein mit dem Chore die Cantate: „Mirjam's Siegesgesang". Tichatscheck erfreute die Anwesenden mit zwei Liedern: „Der Doppelgänger" und „Die Sterne". Hr. Md. Blaßmann spielte mit Hrn. Chordir. Riccius die vierhändigen Fmoll-Variationen. Hr. Hofschausp. Winge sprach zwei Declamationen. Die Ouverture zu „Rosamunde" eröffnete das Concert.

Das Aschermittwochconcert im Hoftheater brachte ein recht werthvolles Programm: Oberonouverture, Beethoven's Emollconcert, gespielt von Reinecke, Quintett aus den „Meistersingern" (Fr. Otto, Fr. Weber sowie die HH. v. Witt, Marchion und Schaffganz) und Beethoven's neunte Symphonie. Ungünstige Verhältnisse ließen das Concert nicht so gut gelingen, wie wir dies sonst gewöhnt sind; Reinecke dagegen erndtete für sein schönes Spiel lebhaften Beifall und Hervorruf. —

Jus.

Leipzig.

Das achtzehnte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 3. März, möchten wir, im Gegensatz zu den vorausgegangenen, dessen überwiegender Charakter der eines Virtuosen-Concerts gewesen, ein Componisten-Concert nennen, denn diesmal waren entschieden die Werke, und nicht die Ausführenden, in erster Linie zu betonen. Es galt mindestens ebensosehr dem Was, als dem Wie der Aufführung; und diesem höheren Standpuncte der Programmbildung, welchen diese Blätter principiell von jeher hervorgehoben haben, ist vor Allem Anerkennung zu zollen. Ob die Wahl auch eine durchaus glückliche gewesen sei, ob man nicht neue Werke von größerer Bedeutung in den Vordergrund hätte stellen können, ist eine zweite Frage, die allerdings tiefer in die Grundprincipien eingreift, und die man je nach seiner Stellung zur musikalischen Gegenwart, verschieden beantworten wird und muß. Wir können aber an dieser Stelle in diese Fundamentalfrage nicht eingehen, und wollen uns daher nur an das thatsächlich Gebotene halten.

Das Kyrie und Gloria aus der neuen Missa solemnis von E. F. Richter eröffnete unter des Componisten eigener Direction das Concert. Prof. Richter, als tüchtiger Theoretiker und geschätzter Lehrer längst anerkannt, und als Nachfolger Hauptmann's gegenwärtig Cantor der Thomasschule, hat seine Festmesse in den größten Verhältnissen angelegt. Die Ausführung dieser zwei ersten Sätze allein nahm genau eine halbe Stunde in Anspruch. Dies giebt einen Maßstab für den Umfang des ganzen Werkes, hat aber zugleich sein Bedenkliches. Nach dem, was gerade in der Composition des Meßtextes von unseren größten Tondichtern in den verschiedensten Kunstperioden schon geleistet worden ist, sollte man nur sehr Bedeutendes und Neues zu sagen haben, wenn man zu solchen Dimensionen greift. Was nun theoretisches Wissen, praktisches Können, reiche Erfahrung und gründliche Literaturkenntniß zu leisten vermögen, ist hier in der That geleistet worden. Wir vermißten aber die individuellen Züge und jene Selbstständigkeit, welche den Erfinder charakterisirt. Man darf es wohl aussprechen, daß diese Missa solemnis allem Vermuthen nach nicht so entstanden sein würde, wie sie ist, wenn Beethoven die seinige nicht geschrieben hätte. Nicht als ob es sich hier um einige mögliche Reminiscenzen handelte; sondern es ist die principielle Auffassung und Behandlung des Meßtextes überhaupt, welche dabei in Frage kommt. Jedenfalls ist aber hiermit zugleich ausgesprochen und rühmend anzuerkennen, daß der Componist dadurch vollkommen auf dem Boden seiner Zeit steht, daß er sich das Höchste zum Muster genommen, und der Versuchung, die einem so gewiegten Contrapunctisten, wie ihm, besonders nahe liegen konnte, die formalistische Seite zu cultiviren, rühmlichst widerstanden hat. Im Gegentheil ist das Streben nach rein menschlicher Auffassung, nach dramatisch freier Behandlung fast überall erkennbar, und einzelne Partien, namentlich im Gloria, sind von unleugbarer Schönheit und großer Wirkung. — Die Ausführung der Soli durch Frau Peschka-Leutner und Frl. Borée, sowie die HH. Rebling, Ehrke und Concertmeister David, war lobenswerth,

wie überhaupt der Eindruck des Ensembles ein durchaus befriedigender, die Aufnahme von Seiten des Publicums eine warme und anerkennende.

Den zweiten Theil des Concerts eröffnete eine Manuscript-Symphonie „in Canonform" von Julius O. Grimm, unter Direction des Componisten. Wenn man bei diesem gewagten contrapunktischen Experiment die ästhetische Seite außer Berücksichtigung lassen könnte, so wäre nur anzuerkennen, daß diese schwierige Arbeit eine wohlgelungene und relativ auch entsprechend wirksame sei. Der gelehrte Componist hat innerhalb der, die Ideen nothwendig beschränkenden Form sein Möglichstes geleistet, obgleich es ihm hier und da passirt ist, die canonischen Muster seiner großen Vorgänger, wie z. B. Seb. Bach's in der Fdur-Toccata, pietätvoller in sich aufgenommen zu haben, als der Originalität seiner thematischen Erfindung nützlich gewesen. — Die Hauptfrage aber dürfte doch hier vor Allem die nach der ästhetischen Berechtigung sein, und hier müssen wir uns entschieden gegen das Werk erklären und energisch dagegen protestiren, daß die Symphonie zum contrapunctistischen Experiment gemacht werde. Wir stehen ohnehin schon mitten in der Periode des Rückschrittes von der Symphonie zur Suite — eine wenig erfreuliche Aussicht für die Zukunft der Cultur unserer größten Instrumentalformen, — und nun will man das Princip der „Arbeit" auch innerhalb der Symphonie selbst noch zum herrschenden machen! Wir fürchten zwar nicht, daß dieser canonische Fanatismus zum Dogma erhoben werde, — aber worauf fallen jetzt nicht unsere Componisten, keineswegs, um ihrem inneren Schöpferdrange zu genügen, sondern um zu zeigen, was sie Alles „machen" können? Eine neue Symphonie zu schreiben, die uns gegenwärtig noch Etwas sagen kann, was von großen Vorgängern nicht schon erschöpfend ausgesprochen, ist gewiß eine der schwierigsten Aufgaben. Wer sich ihr nicht gewachsen fühlt — nun, der ist ja nicht gezwungen, eine Symphonie zu componiren! Aber er versuche nicht, den Mangel an Phantasie durch Verherrlichung der Form als Selbstzweck ersetzen und uns plausibel machen zu wollen. — Daß sämmtliche Sätze dieser canonischen Symphonie ungewöhnlichen Beifall im Publicum gefunden und dem Componisten einen ehrenvollen Hervorruf am Schluß eingetragen haben, darf ein gewissenhafter Berichterstatter nicht verschweigen. Dem Publicum imponirte entschieden das Wissen und Können des Autors — um so näher liegt aber die Gefahr, daß er auch Nachahmer finden wird.

Den Schluß des ersten Theiles bildete Schumann's Amoll-Concert, von Frl. Louise Hauffe in anerkennenswerther Weise interpretirt. Ursprünglich stand nicht dieses, sondern F. Schubert's „Mirjam's Siegesgesang" auf dem Programm. Da letztere Nummer aus uns unbekannten Gründen wegfiel, wurde das Amoll-Concert, wie wir hören, ohne Probe eingeschoben. Unter Berücksichtigung dieser Umstände war die Ausführung nicht nur eine befriedigende, sondern sogar überraschende zu nennen. Denn wäre sowohl der Spielerin, als dem Orchester das vor Allem im Ensemble schwierige Werk nicht völlig in Fleisch und Blut übergegangen, so wäre ein solches Wagniß geradezu unmöglich, und wir möchten keinem andern, als dem Gewandhausorchester rathen, es zu versuchen. Einige kleine Schwankungen und Unsicherheiten können unter diesen Verhältnissen wohl kaum in Betracht gezogen werden.

Den Schluß des zweiten Theils bildete Beethoven's geniale Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester (Op. 80), die Pianofortepartie gleichfalls von Frl. Hauffe recht lobenswerth vorgetragen. — Was wäre über dieses jugendlich frische, phantasiesprühende Werk unseres größten Symphonikers, in welchem der reizvolle Keim zur neunten Symphonie ruht, noch zu sagen! Nur die Bemerkung können wir nicht unterdrücken, daß, wenn nicht Jupiter Beethoven selbst, sondern etwa ein Anderer, Neuerer, dieses Werk geschaffen hätte — vorausgesetzt, daß ein Anderer es so erfinden konnte — wir wohl wissen möchten, was die Mehrzahl der heutigen Kritiker dazu sagen würde! Da möchte an weisen Bemerkungen über Formlosigkeit und Programm-Musik wahrlich ebensowenig Mangel sein, als an väterlichen Ermahnungen, auf diesem gefährlichen Wege der bösen Sucht der Neuerungen nicht fortzufahren. An Beethoven wagt sich aber höchstens noch ein Ulibischeff mit seinen Geistesverwandten. — Freilich wird man darauf erwidern: Quod licet Jovi, non licet bovi! Es kommt aber nur darauf an, Wen man unter diesem „bovi" verstehen will! ....

Richard Pohl.

Stuttgart.

Das Abonnementsconcert am 22. Februar brachte uns zwei neue Werke einheimischer Componisten: eine Symphonie in Emoll von Abert und das Vorspiel zu der noch unvollendeten Oper „Dornröschen" von G. Linder. Abert's Werk reiht sich respectabel an seine Columbus-Symphonie an, wenn es sie nicht an Großartigkeit des Ausbaues, Farbenreichthum der Instrumentation und Noblesse der Gedanken noch übertrifft. Das Scherzo ist ein Cabinetsstück neuerer Orchestermusik und mit seinem melodisch reizvollen Trio-Motiv jedenfalls der originellste und abgerundetste der vier Sätze. Auch der erste Satz und das Adagio enthalten Züge von großer Schönheit; es läßt sich jedoch nicht leugnen, daß hier manchmal die glänzende Außenseite für den Mangel eines tieferen Kernes in Empfindung und Ausdruck entschädigen muß. Im letzten Satze, namentlich in seiner zweiten Hälfte, erhebt sich dagegen die Erfindung zu größerer Selbstständigkeit und hier ist es, wo der Componist, gleichsam zum Abschiede, noch einmal seine Geistesblüthen mit vollen Händen ausstreut. Auch ist im Schlußsatz die contrapunktische Behandlung mehrerer gleichzeitig auftretender in einander geschlungener Motive von großer, ich möchte sagen, dramatischer Wirkung und läßt keinen Zweifel darüber, daß die Instrumentalmusik Abert's Terrain ist, auf dem er unbedingt Hervorragendes zu leisten vermag; wie auch in seinen Opern (wir erinnern nur an „Astorga") der Schwerpunkt in den Finale's zu finden ist, wo der Componist mit Massen wirken und das Orchester zu einem Hauptfactor erheben kann. Wie ich höre, soll die Symphonie in einem der nächsten Gewandhausconcerte zur Aufführung kommen und damit voraussichtlich die Runde durch alle bedeutenden Concertsäle antreten. —

Linder's Vorspiel, ein geschickt concipirtes und interessant harmonisirtes Stück von ausgesprochenem Charakter, ist ganz darnach angethan, an die noch in Arbeit befindliche Oper (der ersten des noch jungen Componisten) nicht geringe Erwartungen knüpfen zu lassen. Besonders erfreulich war für mich die Wahrnehmung, daß Linder's Individualität sich in dieser neuesten Arbeit geklärt und geläutert hat und mit vollem Bewußtsein die Bahnen Wagner's verfolgt, während sie früher zwischen den letzteren und den Ueberlieferungen der alten Schule schwankend nach unbestimmten Zielen strebte. Grade bei dieser Gelegenheit kann ich eine Schattenseite des Stuttgarter Kunstlebens nicht unerwähnt lassen: ich meine das collegialische Verhältniß der Künstler untereinander. Dies kann leider nicht uncollegialischer gedacht werden. Nach der ersten Probe des Linder'schen Vorspiels erhoben sich nämlich alsbald aus dem Schooße der Hofkapelle nicht nur tadelnde, sondern gradezu verdammende Stimmen, die den Erfolg des Werkes und mit diesem zugleich jenen der Oper selbst von vornherein zu ersticken suchten. Statt einem jungen Talente von so rührigem Streben fördernd und aufmunternd zur Seite zu stehen, ist es hier noch immer Sitte, dem Publicum durch Augenverdrehen und Achselzucken den guten Glauben an ein Werk zu nehmen, das noch

nicht einmal vollendet ist, geschweige das Licht der Lampen erblickt hat. Diesmal haben jedoch diese braven Leute, statt zu schaden, dem Componisten und seiner Arbeit einen ganz wesentlichen Dienst geleistet: Publicum und Kritik gingen mit geringen Erwartungen, die Freunde des Componisten sogar mit Bangen in den Concertsaal; allein schon nach Anhören der ersten dreißig Tacte war man sich darüber klar, es hier mit einer keineswegs unbedeutenden künstlerischen That zu thun zu haben, und man war über diese Wahrnehmung zugleich so überrascht, daß man kaum den Schluß des Stückes erwarten konnte, um seiner Stimmung mit wohl minutenlangem Beifall Luft zu machen. — Außer diesen beiden Novitäten brachte das Programm noch Goltermann's Violoncellconcert in Dmoll (durch Hrn. Kammermus. Krumbholz meisterhaft interpretirt), Beethoven's Coriolan-Ouverture und — — die erste Arie der Norma vom Maestro Bellini! Sie stutzen und lesen diese Zeilen noch einmal, als ob Ihre Augen Sie getäuscht hätten? Ich scherze nicht. Doch, nun hören Sie weiter: Frau Marlow, unsere Coloratursängerin, ließ am Montag absagen (der Himmel segne sie dafür!) und welcher „Lückenbüßer" wurde dafür eingeschoben? das Vorspiel zum dritten Act und der Brautchor aus „Lohengrin" —! Nun, dergleichen kann man sich wohl gefallen lassen. Noch habe ich übrigens den Urheber einer so argen künstlerischen Versündigung: Bellini's „Keusche Göttin" neben die Corialanouverture zu stellen, nicht ermitteln können und wird bei dieser Untersuchung wohl einiger Staub aufgewirbelt werden. —

Da Sie auch den Bestrebungen kleiner Städte, wenn sie auf die freiheitliche Entwicklung unserer Kunst gerichtet sind, ein Ehrenplätzchen in diesen Blättern gönnen, so möchte ich schließlich noch mit einigen anerkennenden Worten der Leistungen des „Schubert-Vereins" in unserem benachbarten Cannstatt gedenken. Diese nur aus Dilettanten bestehende Musikgesellschaft läßt sich hauptsächlich die Pflege Schubert'scher und Schumann'scher Musik angelegen sein. Aus den reichen Programmen dieses Winters hebe ich nur Schumann's „Des Sängers Fluch" hervor. Der Dirigent des Vereins, Herr Rotz, ist nicht gleich diversen Stuttgarter Directoren der Ansicht, daß ein Componist so und so viele Jahre todt sein muß, ehe man an die Aufführung seiner Werke gehen könne. Doch von diesen Dingen erst das nächste Mal. — Ernst Mascheck.

Jena.

Das von d. Bl. in vor. Nr. bereits mitgetheilte ausgezeichnete Programm der hiesigen „Akademiker" hatte den Ref. auch dieses Mal herbeigelockt, um, wie schon so oft, in dem lieben Saalathen reichste künstlerische Befriedigung zu finden. Zwar schien anfänglich ein trüber Unstern über dem fraglichen Concerte zu walten, einestheils, weil die fremden Mitwirkenden so spät zur Probe eintrafen, daß das in Aussicht genommene interessante Spohr'sche Duo für Violine und Violoncell ausfallen mußte, anderntheils, weil die HH. Walbrül und Freiberg aus Weimar wegen Unwohlsein gar nicht kommen konnten, sodaß die vielfach zur Wiederholung begehrte wirkungsvolle Naumann'sche Serenade ebenfalls wegfallen mußte. Trotzdem war die betreffende Concertleistung, die noch dazu durch die Anwesenheit Sr. H. des Großherzogs und des Hrn. v. Loën ein besonderes Relief erhielt, eine so befriedigende und genußreiche, daß wir den HH. Dr. Gille und Dr. Naumann für das Gebotene zu größtem Danke verpflichtet bleiben. Eröffnet wurde der Festabend durch „Pilgergesang der Kreuzfahrer" für Soli, Männergesang und Orchester von dem jungen talentvollen Md. Klughardt aus Weimar, welche Composition einen recht guten Eindruck machte und freundlich aufgenommen wurde. Zwar ist der Charakter des fanatisch-düstern, glühenden Geistes nicht ganz entsprechend wiedergegeben und von bedeutender Erfindung kann noch nicht die Rede sein, doch bewegt sich das Werk in ganz anständigen Bahnen und bekundet fleißiges Studium, sodaß wir von dem begabten, strebsamen jungen Künstler wohl noch Besseres erwarten dürfen.*) Die Rhapsodie von Brahms (Fragment aus Goethe's „Harzreise") kam in ihren beiden Grundstimmungen meisterhaft zur Darstellung. Der trefflich geschulte akademische Chor mit seinen jugendlich frischen und kräftigen Stimmen, verbunden mit poetischem Feuer, erzielte diesmal, namentlich im Verein mit einer Künstlerin wie Frau Viardot-Garcia wahrhaft hinreißende Wirkungen. War schon nach diesem Stücke der Beifall für die zugleich sehr günstig disponirte Künstlerin ein höchst schmeichelhafter, so riß dieselbe in der Bravourarie aus Graun's „Brittanicus" Alles zur größten Bewunderung hin, welche sich bei ihren beiden reizenden geistvollen Liedern zu so vielfachem stürmischem Hervorruf steigerte, daß sie, da sich das Publicum gar nicht beruhigen wollte, außer der Wiederholung des populär und doch feinsinnig aufgefaßten Liedes „Der Gärtner" noch ein (von ihr selbst accompagnirtes) spanisches Nationallied zugab.*) Auch die Composition des schwer musikalisch wiederzugebenden Liedes von Heine „Das ist ein schlechtes Wetter" halten wir in so geistvoller Auffassung für gelungen und berechtigt. — Nach so ungewöhnlichen Erfolgen war es für den (soeben erst von einer größeren Concerttour zurückgekehrten) Concertm. Kömpel keineswegs leicht, mit einer Spohr'schen Phantasie, die wir von ihm noch nicht gehört hatten, einen durchschlagenden Erfolg zu erzielen, zu welchem wir ihm aufrichtig Glück wünschen. Der grade in Jena hochgeschätzte Künstler wurde nicht nur sehr freundlich empfangen sondern auch nach dem Vortrage des gehaltvollen Werkes seines großen Lehrers durch stürmischen Hervorruf ausgezeichnet, den er auch durch seine glänzende Ausführung in vollem Maße verdiente. Sehr dankbar waren wir für die Bekanntschaft mit einem der werthvollsten neuern Werke von J. Brahms, dem in Wien bekanntlich so abfällig aufgenommenen „Rinaldo" von Göthe. Nach unserer Ueberzeugung verdient das Werk, dem allerdings mehrfache Längen nicht abzusprechen sind, vollste Beachtung, indem Brahms viel mehr als gewöhnlich sich nicht seinem oft krankhaften harmonischen Düfteln und in sich Hineinspinnen überlassen, sondern frisch und fröhlich in die Saiten gegriffen hat, sodaß man oft von der wechselnden Stimmung, von den Feuer und Leben athmenden Tönen wahrhaft gepackt wird. Die Titelrolle wurde durch Hrn. Wiedemann aus Leipzig, der die angreifende und sehr schwierige Partie zum ersten Male sang, sehr anerkennungswerth ausgeführt. —

A. W. Gottschalg.

Eßlingen.

Der hiesige Oratorienverein, welcher schon im December vor. J. Jahres Gade's „Comala" zur Aufführung gebracht hatte, erfreute uns am 2. März durch eine sehr gelungene Aufführung des Oratoriums „Die letzten Dinge" von Spohr. War schon die Wahl dieses den Musiker wie dem Laien gleichmäßig ansprechenden Tonwerkes eine glückliche, so konnte es nicht fehlen, daß die präcise und schwungvolle Ausführung desselben tiefe Wirkung auf das Auditorium übte und sich die ungetheilteste, wärmste Anerkennung errang. Der unter der bewährten Leitung des Prof. Ch. Fink stehende Verein hat sich durch

*) Die Musik zu Calderon's „Leben ein Traum" von Kl., welche wir kürzlich in Weimar hörten, hat recht gute Momente.

*) Nach dem Concerte wurde der liebenswürdigen hochgebildeten Künstlerin von Seiten der enthusiasmirten Musensöhne eine glänzende Serenade gebracht, wobei ihr das Ehrendiplom als Mitglied des akademischen Vereins überreicht wurde. Daß sich ferner die Gefeierte trotz ihren Anstrengungen noch bewegen ließ, den Festcommers mit ihrer Gegenwart zu zieren, wird gewiß ein schönes unvergeßliches Blatt in den Annalen des akademischen Gesangvereins bleiben. —

die treffliche Aufführung das Zeugniß achtunggebietender Leistungsfähigkeit ausgestellt, und ebenso müssen wir die nicht minder erfreuliche Thatsache constatiren, daß die Theilnahme und das Interesse an dem Verein durch alle Schichten unserer Stadtbevölkerung mehr und mehr sich verbreitet und die Räume unseres „Museums" kaum mehr ausreichen, die große Zahl der Concertbesucher aufzunehmen. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Berlin. Am 28. v. M. geistliches Concert des Domchors: Gesänge von O. Lasso, Caldara, Lotti, Gallus, Bach, Händel, Hauptmann, Mendelssohn und Riedel. — Am 4. d. M. Extra-Concert des Gustav-Adolph-Vereins unter Rudorff's Leitung mit Frau Joachim, Frl. v. Asten und den HH. Müller, Burchardt und Putsch; u. A. Liebesliederwalzer von Brahms, Violoncellromanze von Rudorff und Coriolanouverture. — Am 4. Concert von Fr. Pönitz mit de Ahna, Zürn und Frl. Kempner: Violinsonate, Phantasie und Divertissement für Harfe und Lieder von Pönitz ꝛc. — Am 11. Concert des Radecke'schen Gesangvereins: „Auferweckung des Lazarus", Oratorium von Jean Vogt. —

Braunschweig. Am 22. v. M. achtes Abonnementconcert des Musikvereins mit Frl. Landauer und dem Violoncellisten Hausmann: Ouverture zu den „Vehmrichtern" von Berlioz, Lieder von Kirchner und Reinecke ꝛc. —

Dresden. Am 16. v. M. letzte Triosoirée von Rollfuß, Seelmann und Bürchl. Violoncellsonate Op. 42 von Reinecke, drei Stücke aus Bach's Violinsonate, von Seelmann meisterhaft gespielt, ꝛc. — Am 18. zweite Kammermusiksoirée der HH. Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher: Quartett von Volkmann ꝛc. — Am 22. fünftes Abonnementconcert der Hofcapelle: Rheinberger's „Wallenstein", Schumann's Manfred-Ouverture ꝛc. — Am 24. geistliche Musikaufführung des Hofcantor Lorenz: Vocalmesse von Hauptmann und außerdem Kirchenstücke von Reissiger, Abt (!) ꝛc. —

Eßlingen. Am 6. Seminar-Concert (am Geburtstage des Königs) unter Direction des Prof. Fink: Chöre mit Orchester aus Händel's „Deborah" und von Marcello (Psalm), Orgeltrio (No. 3 aus Op. 32) über „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" und Männerchor (No 2 aus Op. 20) „Gottesruhe, Sabbathstille" (beide comp. von Fink, Andante von Mendelssohn sowie Piece aus „Paradies und die Peri", beide Stücke für Violine, Viola und Orgel arr. von Fink, und Chor „Wie lieblich sind die Boten" aus „Paulus". —

Hamburg. Am 22. v. M. zweite Soirée des Hrn. v. Holten: Fmoll-Quintett Op. 34 von Brahms, Duo für Pianoforte und Violine Op. 162 von Schubert, Sonate Op. 90 von Beethoven ꝛc. — Am 24. vierte Soirée der Florentiner; u. A. Variationen aus Schubert's Dmoll-Quartett, Emoll-Quartett von Beethoven und Scherzo von Cerubini. —

Jena. Die akademische Concert-Commission veranstaltete am 7. und 8. v. M. zwei Kammermusik-Concerte mit ausschließlich weimarischen Künstlern, die unter Anderm folgende Werke meisterhaft zur Ausführung brachten: Claviertrio in Bdur, Op. 97 und Streichquartett Op. 132 von Beethoven, Violoncell-Sonate in Ddur von Rubinstein, Sonate mit Violine Op. 73 von Raff und Pianofortequintett Op. 44 von Schumann sowie Lieder von Grädener, Rubinstein, Lassen, Brahms, Deprosse und Schumann. —

Leipzig. Am 8. zehntes und letztes Euterpeconcert mit dem Hofopernsl. Keller aus Hannover sowie den Damen Lilly Lehmann und Anna Stürmer: Requiem für Mignon von Schumann, „Comala" von Gade und Euryanthen-Ouverture. — Am 9. Aufführung der Singakademie: „Das Weltgericht" von Fr. Schneider mit den Solisten Frl. Schmidt, Frl. Klauwell und den HH. Singer, Ravenstein und Finsterbusch. — Am 10. neunzehntes Gewandhausconcert mit Hill aus Schwerin: Genovefa-Ouverture von Schumann, Emoll-Suite von Lachner, Liederkreis „An die entfernte Geliebte" von Beethoven, Lieder von Schumann und Grädener, Flöten-Concertino von Lobe (Barge) und Horn-Adagio von Mozart (Gumbert). — Am 18. Aufführung des Riedel'schen Vereins: Beethoven's Missa solemnis, Gesangssolisten: Frau Otto-Alvsleben und Frau Krebs-Michalesi aus Dresden sowie die HH. Opernsänger Rebling aus Leipzig und v. Milde aus Weimar; Soloviolinе: Concertm. David; Begleitung: das Gewandhausorchester; Orgel: Organist Papier. —

Magdeburg. Der hiesige Tonkünstlerverein, an dessen Spitze die HH. Ehrlich, Rebling, de la Croix und Schehler stehen, gab am 18. v. M. ein Kammermusik-Concert mit folgenden Werken: Streichquartett in Es Op. 12 von Mendelssohn und in Amoll Op. 1 von Johann Svendsen ausgeführt von den HH. Heckmann, Ostermeyer, Haase und Stahlknecht, sowie Clavierquartett Op. 47 von Schumann, Clavierpartie: Hr. Rebling. — Am 2. Harmonieconcert mit Hrn. Prof. Oberthür aus London: Cdur-Symphonie von Schubert, Athalia-Ouverture von Mendelssohn, Concertino und Meditation für Harfe und Orchester von Oberthür, Gesänge von Mehul und Schubert. —

München. Am 4. Concert der Schüler und Schülerinnen der kgl. Musikschule mit folgendem ebenso reichhaltigen als interessanten Programm: Symphonie Esdur No. 3 von Mozart, Italienisches Concert für Clavier von Bach (Frl. Ernestine Kirmaier), Arie der Zerline aus „Don Juan" mit Orchester von Mozart (Frl. Auguste Mahler), Violin-Concert Emoll mit Orchester von Mendelssohn-Bartholdy (Ferd. Fernbacher), zwei Chorgesänge: „Der große Tag des Herrn" (fünfstimmig) von Eccard und „Uns ist ein Kind geboren" (sechsstimmig) von Stobaeus (ausgeführt von der obersten Chorgesangsklasse), Drei Etuden für Clavier: in Cismoll von Chopin, in Asdur von Henselt und „Campanella" (in Gismoll von Liszt) (Hans Bußmeyer), vier schottische Lieder mit Clavier, Violine und Violoncell von Beethoven: „Die Maid von Inverneß" (Frl. Ottilie Ottiker), „Das Bäschen von unserm Sträßchen" (Frl. Louise Briegleb), „Wann kehrst Du zurück" (Frl. Ottilie Ottiker), Duett „Schau her, mein Lieb'" (Frls. Briegleb und Ottiker), Präludium und Fuge in Gmoll für Orgel von Bach (Anton Glötzner), zwei Lieder: „Fanfare" und „Frühlingsnacht" von Rob. Schumann (Rudolph Engelhardt), Concertstück für die Oboe mit Orchester von J. Stich (Cassian Stadler), drei vierstimmige Lieder: „Des Hirten Winterlied" von Mendelssohn, „Im Sommer" von Hauptmann und „Schön Rohtraut" von Schumann (ausgeführt von der obersten Chorgesangsklasse), und Clavier-Concert No. 3 in Cmoll mit Orchester von Beethoven (Frl. Emilie Gilgen). Die Holz-Blas- und Streich-Instrumente wurden ausschließlich durch Schüler der kgl. Musikschule ausgeführt und die Chor- und Orchester-Leitung war in den Händen des Hrn. Hofcapellm. Wüllner. —

New-York. Das dritte philharmonische Concert mit der Pianistin Anna Mehlig brachte als Novität Goldmark's Sakuntala-Ouverture, die allgemeinen Beifall fand, ferner Spohr's Symphonie „Die Weihe der Töne", Esdur-Concert und Leonoren-Ouverture von Beethoven. — Im vierten Concert Concertante für fünf obligate Blasinstrumente von Rietz. —

Paris. Am 27. v. M. viertes populaires Concert: Symphonien in Adur von Mendelssohn und in Bdur von Beethoven ꝛc. — Das Programm des in vor. Nr. angekündigten Berlioz-Concertes in der kais. Opéra enthielt folgende Compositionen von Berlioz: „Die Gefangene" für Sopran mit Orchester, Duett aus der „Flucht nach Egypten", Marsch aus „Harold", Quintett und Septett aus den „Trojanern", Finale aus „Romeo und Julie", Ouverture zum „römischen Carneval", Fragmente aus der „Verdammung Faust's" und Duo aus „Beatrice und Benedict"; und außerdem Egmontouverture, Arie aus Gluck's „Alceste" sowie Recitativ, Gebet und Finale des zweiten Actes aus der „Vestalin" von Spontini. —

Potsdam. Am 24. v. M. fünftes Abonnementconcert des Md. Voigt. Frl. Clara Poppe, eine recht talentvolle Pianistin, trug Mendelssohn's Dmoll-Concert und Liszt's Transcription des Meyerbeer'schen Schillermarsches mit sicherer Technik und Empfindung vor und Baritonist Putsch sang eine Arie aus „Figaro" und drei Lieder von Rubinstein und Schumann. Obgleich seine Stimmmittel keine bedeutenden mehr sind, so weiß er doch durch seinen musterhaften und poetischen Vortrag stets Eindruck zu erzielen. Die Orchesterleistungen des Abends waren die Ouverturen zu „Maria Stuart" von Bierling und zu den „lustigen Weibern" sowie ein „Schlummerlied" von Constantin Bürgel. Letzteres erhielt rauschenden Beifall, welchen das sehr fein instrumentirte und melodisch reizvolle Stück auch mit Recht verdient. —

Wien. Am 3. drittes Quartett Grün's: Beethoven's Trio Op. 97 (mit Brüll) sowie Quartette in Amoll von Schumann und in Ddur von Beethoven. — Am 6. Concert der Zöglinge der Horak'schen Clavierschule mit Fr. Dustmann. —

Personalnachrichten.

— Im Damenpersonal der Leipziger Oper stehen mehrfache Veränderungen bevor. Unsere sehr gute Altistin Frl Borée folgt einem ehrenvollen Ruf an die Wiener Hofoper und Frl. Zimmermann ist für die Dresdner Hofbühne engagirt worden. Desgleichen verläßt uns Frl. Schneider, an deren Stelle Frl. Marie Mahlknecht vom Darmstädter Hoftheater in Folge günstig ausgefallenen Gastspiels gewonnen worden ist. —

— Frau Pauline Viardot-Garcia ist wegen ihrer ausgezeichneten Mitwirkung in dem Concert des akademischen Vereins in Jena zum Ehrenmitglied ernannt worden. Das interessante Diplom lautet: „Feminam nobilissimam Paulinam Viardot-Garcia artis musicae lumen ac decus cantandi arte prae caeteris insignem eius demove artis magistram unicam nec non modorum eleganter factorum laude florentem sodalitas civum academicorum cantandi artem colentium sodalem honorariam creat creatamque hac tabula publique testatur Jenae die III. M. Martii A. MDCCCLXX.

— Der König von Portugal hat dem Violoncellvirtuosen Jules de Swert, k. Concertmeister in Berlin, das Ritterkreuz des Christusordens verliehen. — Hofopernf. Scaria in Dresden hat vom Herzog von Coburg die goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. —

— Prof. Dr. Töpfer in Weimar tritt auf seinen speciellen Wunsch aus Gesundheitsrücksichten zum 1. April, was seine bisherige Wirksamkeit als Seminar-Musiklehrer betrifft, in den wohlverdienten Ruhestand. Dagegen will derselbe seine, beiläufig nicht besonders dotirte Stellung als Organist an der Stadtkirche noch ferner versehen. Als Amtsnachfolger T.'s am Seminar wird unser Mitarbeiter A. W. Gottschalg bezeichnet, und wird derselbe deshalb im Laufe d. J. vollständig nach Weimar übersiedeln.

— Professor **Ignaz Moscheles** ist hier am 10. d. M. früh 1/4 3 Uhr nach längerem Unwohlsein im 76. Lebensjahre **gestorben**. Eingehenderes später. —

Vermischtes.

Don Juan-Textangelegenheit.

Hinsichtlich der in unserem Blatte besprochenen Uebersetzung des Don Juan-Textes sind wir von den Herren v. Wolzogen und Dr. Gugler um Aufnahme folgender Erwiderung ersucht worden. Indem wir dieselbe nebst einer Bemerkung unseres Referenten abdrucken lassen, erklären wir die Acten dieser Angelegenheit hiermit für geschlossen, da der Gegenstand nun beiderseits hinreichend erörtert worden ist.

Die Redaction.

Erwiderung.

In Betreff des gegen mich gerichteten Artikels in Nr. 8 dieser Blätter bitte ich die Leser, welche die Don Juan-Textfrage etwa interessiren sollte, mit diesem Artikel den ersten in Nr. 47 v. J. erschienenen und meine in Nr. 51 der „Neuen Berliner Musik-Zeitung" von 1869 gedruckte Erwiderung genau zu vergleichen.

A. v. Wolzogen.

Meine Verdeutschung des Textes zu Don Giovanni hat in dieser Zeitschrift zweimal (in Nr. 47 des vorigen und Nr. 8 des laufenden Jahres) eine harte Verurtheilung durch einen mir unbekannten Herrn J. erfahren, wobei Ausdrücke verwendet sind wie „holperige Schusterreime, Schülerarbeit, kindische Sprache, Knittelverse, trivialer Klingklang" und noch manche andere von gleicher Derbheit. Ich glaube annehmen zu dürfen, die Anwendung so abschätziger Prädikate auf die dort mitgetheilten Proben*) werde von nicht vielen Lesern für gerechtfertigt gehalten worden sein. Indeß erlaube ich mir, diejenigen Leser, welche überhaupt an der Sache Antheil nehmen, zu einer gründlicheren Einsichtnahme meiner ganzen Arbeit, unter Vergleichung mit dem italienischen Text einzuladen und insbesondere zu bitten, sie möchten die Uebersetzung unter den Noten, also in unmittelbarer Verbindung mit der Composition, ansehen. Die Gelegenheit dazu ist jetzt gegeben, nachdem die neue Partiturausgabe mit meiner Uebersetzung vorliegt. (Daß und warum das Schriftchen des Herrn v. Wolzogen noch kein vollständiges Urtheil ermöglicht, ist im Vorwort des Schriftchens S. 17 ausdrücklich gesagt.) — Was Herr J. von einer Uebersetzung eigentlich verlangt und was er unter „poetisch" versteht, ist mir nicht klar geworden; (?) nur so viel konnte ich ersehen, daß seine Anforderungen ganz andere sind als jene, welche ein seine Aufgabe verstehender Uebersetzer an sich selbst stellen muß. (?) Ein solcher darf nicht einen bombastischen Stelzengang einschlagen, wo der ursprüngliche Dichter schlichte Verse gibt; dagegen hat er fortwährend die mit dem Text verbundene Composition genau zu beachten und sich weit mehr noch im Dienste des Componisten als des Dichters zu fühlen. Darin liegt gerade das Schwere und Hemmende; denn wenn die Freiheit der Gestaltung schon beschränkt ist bei Uebersetzung eines nicht componirten Gedichts, so ist sie es in ungleich höherem Grade bei Herstellung einer Textübersetzung, welche überall den musikalischen Tonfall und Ausdruck der Composition gewissenhaft berücksichtigen und so viel möglich die zwischen Musik und Urtext bestehenden Bezüge aufrecht erhalten will. Herr J. selbst sagt zwar, es sei „das Original sinngetreu und der Declamation des Componisten genau entsprechend zu übertragen;" aber er kann in dieser Richtung weder die neuen noch die alten Texte geprüft haben, (?) da er von den letzteren solche in Schutz nimmt, welche gegen die in der Musik vorliegende Declamation arg verstoßen. (?!)

Bei einer Arbeit, deren Schwierigkeit und eigentliches Ziel nur von Wenigen richtig erkannt, welche sogar von den Meisten für völlig unnöthig gehalten werden mag, war auf Anerkennung nicht zu rechnen. Daß sie aber in einem so heftigen und verächtlichen Tone angefallen (?) werden könne, darauf war ich nicht gefaßt.

Stuttgart, im Febr. 1870. Dr. B. Gugler.

Die unerwiesene Behauptung des Herrn Dr. Gugler: Die von uns citirten Verse seien „nicht immer genau gegeben," müssen wir entschieden zurückweisen. Ganze Scenen zu bringen, gestattet der Raum nicht; wir haben aber stets, mit nur einer einzigen Ausnahme, sämmtliche Strophen der betreffenden Arien abdrucken lassen. Unsere dargelegten Ansichten über Textbearbeitungen sowie über Poesie und poetisch, im Gegensatz zu hohlen Phrasen und trivialen Redensarten, sind ja schon längst von zahlreichen Schriftstellern fast mit denselben Worten ausgesprochen worden, sodaß man sie als vielfach er- und bewiesene Sätze gar nicht mehr bezweifeln darf. — Der J. Referent.

*) Daß diese Proben nicht immer genau gegeben sind, daß sogar einmal durch Weglassen eines zweisylbigen Worts das Metrum eines Verses gänzlich zerstört ist, will ich für Druckfehler oder unabsichtliche Schreibfehler nehmen.

— Stimmen aus Süddeutschland über Friedrich Grützmacher. Bei Gelegenheit seines Auftretens in einem Musikvereins-Concerte zu Nürnberg berichtet der „Fränkische Kurier": Das letzte Concert war ausgezeichnet durch die Mitwirkung des gediegensten — wenn nicht in jeder Beziehung ersten — lebenden Violoncellvirtuosen Friedrich Grützmacher aus Dresden. Der gefeierte Gast documentirte auch dies Mal wieder alle Vorzüge, welche wir schon bei seinem vor mehreren Jahren erfolgten ersten hiesigen Auftreten in demselben Vereine zu bewundern Gelegenheit hatten. Das Spiel Grützmacher's ist classisch, wenn man darunter die Entfaltung der höchsten Technik nach allen Positionen hin, zugleich aber nur als Mittel zum Zwecke der klarsten und wärmsten Reproduction jedes einzelnen Musikstückes, versteht. Das Auftreten eines solchen Künstlers wird immer als ein wahres Fest begrüßt werden, und so können wir die baldigste Wiederkehr des Herrn Grützmacher nur auf's Lebhafteste wünschen. — Das „Heidelberger J." schreibt: Den Violoncellv. Herrn Fr. Grützmacher aus Dresden haben wir wohl als einen der bedeutendsten ausübenden Künstler unserer Zeit zu begrüßen. Seine enorme Technik erscheint als vollberechtigt, weil sie der musikalischen Intention dient, was ja bekanntlich der Punkt ist, an welchem Künstlerschaft und Virtuosenthum sich scheiden. Ton und Vortrag ist in den schwierigsten Passagen wie im einfachen Gesange gleich vollendet. Er spielte ein Concert von Molique, eine Fantasie eigener Composition und auf bringliches Verlangen des Publikums noch ein kleines Adagio von Mozart, welches uns im Vortrage ganz an die unvergeßliche Geige Joachim's erinnerte, in Wahrheit zum Entzücken des Publikums. —

Bekanntmachung.

Eine gut gehaltene, gut registrirte Orgel **von M. Baumgarten in Merseburg,** für eine Dorfkirche, ein Seminar oder eine Schule geeignet, und eine **Cremoneser Geige** mit der Inschrift: Antonius Stratuarius Cremona me fecit 1690, ist aus freier Hand zu verkaufen.

Kauflustige wollen sich bis spätestens zum 15. März l. J. bei dem unterzeichneten Gerichtsamte melden.

Meerane, den 23. Februar 1870. Gräflich Schönburg'sches Gerichtsamt.
Scholz.

Musikalien-Nova No. 23

aus dem Verlage von
Praeger & Meier in **Bremen.**

Abt, Franz, Op. 309. Vier Lieder für Sopran od. Tenor. à 5 Sgr.
—— Op. 368. Vier Lieder für Sopran oder Tenor. 15 Sgr.
Beyer, Victor, Op. 11. Bunte Reihe. Tonstücke über beliebte Motive für Pfte zu 4 Händen. No. 1. Czaar und Zimmermann, von Lortzing. 10 Sgr.
Blumenthal, J., Aehrenlese. Beliebte Volks- u. Opernmelodien für Violine oder Flöte oder Violoncello mit Pfte (oder Solo ad libit.). Heft 5. (Ausgabe für Violine u. Pfte). 15 Sgr.
—— Kleine Potpourris aus den beliebtesten Opern, für Violine mit Pfte. No. 21. Orpheus v. Offenbach. No. 22. Preciosa. à 15 Sgr.
—— Der kleine Beethoven-Spieler. Ein Album für die Jugend, nach dem Pianoforte-Album von F. L. Schubert bearbeitet. Heft 1. 22½ Sgr.
Doppler, J., Deutsche Perlen. Transcriptionen in Fantasieform für Pfte. No. 12. Lied des Czaar, von Lortzing. No. 13. Gute Nacht, du mein herziges Kind, von Abt. à 12½ Sgr.
Dornheckter, R., Op. 11. Im grünen Wald. Idylle für Pianoforte. 15 Sgr.
Hamm, J. V., Op. 153. Bravour-Galopp für Pfte. 12½ Sgr.
—— Lob den Männern. Mazurka für Pfte. 7½ Sgr.
Hennes, A., Op. 133. Bächlein im Walde. Salonstück. 17½ Sgr.
—— Op. 182. Wer hat dich du schöner Wald, von Mendelsohn. 15 Sgr.
—— Op. 183. Das Sternlein, von Kücken. 12½ Sgr.
Huch, August, Op. 3. Tändelei. Polka-Mazurka für Pianoforte. 5 Sgr.
—— Op. 4. Pauline-Polka für Pfte. 5 Sgr.
—— Op. 6. Kunst und Gunst. Mazurka. 5 Sgr.
Löw, J., Op. 61. Im Buchenhain. Melodiöses Tonstück für Pfte. 12½ Sgr.
—— Op. 74. Miserere aus: Il Trovatore, von Verdi. 10 Sgr.
Reinthaler, C., Op. 27. Fünf Quartette für Männerchor. Heft 1. 3 Gedichte v. H. Lingg. Part. u. St. 1 Thlr.
- 2. 2 Balladen v. Uhland. Part. u. St. 1 Thlr. 5 Sgr.
Schubert, Franz, Op. 137. 3 Sonatinen für Pfte und Violine, für Pfte zu 4 Händen arrangirt v. J. F. C. Dietrich. No. 1. 1 Thlr.
Schubert, F. L., Op. 67. Potpourris in Fantasie-Form. No. 17. Der Freischütz. 15 Sgr.
Schulz-Weida, J., Op. 129. Andreas Hofer. Fantasie für Pfte. 12½ Sgr.
Terschak, A., Op. 92. Die Mutter. Melodram. Gedicht v. Weyl, nach Andersen. 1 Thlr. 5 Sgr.
Weidt, Op. 85. Die Trennung. Lied für Sopran od. Tenor. 10 Sgr.

Für Singvereine und Concert-Anstalten.

Neuer Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bruch, Max, Op. 35. Kyrie, Sanctus und Agnus Dei für Doppelchor, zwei Sopran-Soli, Orchester und Orgel (ad libitum).
Partitur 3 Thlr.
Orchesterstimmen 3 Thlr. 15 Ngr.
Clavierauszug 1 Thlr. 15 Ngr.
Solo- und Chorstimmen 1 Thlr 5 Ngr.
—— Op. 32. Normannenzug. Gedicht aus „Ekkehard“ von J. V. Sheffel; für Bariton-Solo, einstimmigen Männerchor und Orchester.
Partitur 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen 2 Thlr.
Clavierauszug 25 Ngr.
Solo- und Chorstimmen. 7½ Ngr.

Warnung vor Täuschung.

Die in Münshen unter dem Namen von J. Haydn neu erschienenen Sprüchwörter haben ganz denselben Inhalt wie „Sprüchwörter für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte von Anton André Op. 32“, welches Werk um das Jahr 1810 in meinem Verlag erschienen ist. Ich lasse nun eine neue Auflage von Ant. André, Op. 32 veranstalten, da obiges Plagiat resp. die günstige Beurtheilung desselben zeigt, welchen Werth das Werk von Ant. André hat.

In neuer Auflage sind erschienen:

Ant. André, Op. 25. Sinfonie Esdur für grosses Orchester. 3 Thlr. 10 Sgr.
— dieselbe für kleines Orchester. 2 Thlr. 24 Sgr.
— dieselbe f. Pfte zu 4 Hdn. bearb. 1 Thlr. 20 Sgr.
— dieselbe f. Pfte zu 4 Hdn. mit Viol. und Vcelle. 2 Thlr. 10 Sgr.
— Op. 44. 32 leichte Stücke für Pfte zu 4 Hdn. 20 Sgr.

Letztere waren auch unter dem Namen A. Diabelli nachgedruckt.

Offenbach a/M., im Februar 1870.
Joh. André.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 18. März 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 12.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Musik für Pianoforte.

Instructives.

Rudolf Viole, „Gartenlaube", hundert Etuden für das Pianoforte (nachgelassenes Werk), herausgegeben und mit Vortragsbezeichnungen, Fingersatz zc. versehen von Franz Liszt. — Heft 1. Pr. 1 Thlr., Heft 2. 25 Ngr. Heft 3. 25 Ngr. — Leipzig, C. F. Kahnt.

Richtiger und wahrhaft schöner, d. h. wahr und warm empfundener Vortrag kann strenggenommen weder gelehrt noch gelernt werden. Wie überhaupt auf dem Gebiete der Kunst stets nur Das als wirklich groß und schön für alle Zeiten, als ewig jung, wenn auch nicht als ewig neu sich bewährt, was aus zwingender Nothwendigkeit hervorgegangen ist aus dem innersten Wesen des künstlerisch sich Bethätigenden, was nicht nach Schablone und Herkommen und ein für allemal fertigen Begriffen und Handgriffen „gearbeitet", was nicht „erlernt" und nachgebildet, sondern innerlich erlebt und aus diesem innern Leben herausgeboren ist, so wird auch auf dem Felde reproducirender Kunstthätigkeit der Vortragende nur dann den höchsten und schönsten Preis erringen, wenn er die vorzuführenden Werke aus seinem eigensten Gemüthsleben heraus zu beseelen, wenn er sie selbstschöpferisch neu zu gestalten und zu beleben weiß. Dieses innere Gefühls- und Empfindungsleben des strebenden Kunstjüngers kann durch Beispiel und verständigen Hinweis eines gereiften Meisters gefördert und entwickelt, nie aber kann auf diesem Gebiete etwas vollständig Fertiges, etwa in Form eines Systems oder Lehrganges geboten, es können stets nur mehr oder weniger vereinzelte Anregungen gegeben werden, durch welche die künstlerische Feinfühligkeit des Empfangenden mehr und mehr ausgebildet, sein Seelenleben bereichert und vertieft und somit endlich zu eigener, wahrhaft schöpferischer Thätigkeit befähigt wird. Das Individuum, die Subjectivität des künstlerisch zu Bildenden muß hier, wie überall in der Kunst, das Beste und Letzte, das eigentlich Wesentliche thun. — Je weniger aber bezüglich des Vortrags ein für allemal Abgeschlossenes, schlechtweg Nachzuahmendes oder Einzuübendes geboten zu werden vermag, desto mehr sollte jeder Musikpädagoge darauf bedacht sein, es nie an jenen belebenden Anregungen, an einer stetigen Richtung auf den eigentlichen künstlerischen Kern, den inneren seelischen Gehalt der zu studirenden Musikstücke fehlen zu lassen. Wo die Technik mit allzugroßer Vorliebe als Sonderzweck oder gar als Selbstzweck gepflegt und in den Vordergrund gestellt wird, wird ein handwerksmäßiger und routinenhafter Anstrich stets die unausbleibliche Folge sein, und daß diese Klippe auch in unseren Tagen in nur allzuvielen Fällen nicht vermieden wird, das lehrt ein einfacher Vergleich der Unzahl der Musiktreibenden und der verhältnißmäßig sehr geringen Anzahl derjenigen, die beispielsweise die Beethoven'schen Claviercompositionen mit richtiger Auffassung und wahrer innerer Betheiligung wiederzugeben wissen. Daß hiermit die Nothwendigkeit und hohe Wichtigkeit systematisch und emsig zu betreibender technischer Studien keinen Augenblick in Abrede gestellt werden soll, bedarf wohl kaum der Erwähnung; nur möchten wir an jeden Musiklehrer, der sich Künstler nennen und der Kunst dienen will, den Anspruch erheben, daß er seine Schüler nie vergessen lasse, warum sie diese technischen Studien treiben, daß er über Erlangung der technischen Fertigkeit nie die Verwerthung derselben im Dienste und Geiste der Kunst aus den Augen verliere und daß er demgemäß bei Auswahl sowohl zur Ausbildung des Geschmacks als auch mehr oder weniger technischen Zwecken dienender Musikstücke mit größter Gewissenhaftigkeit zu Werke gehe.

Was speciell das Clavierspiel anlangt, so besitzen wir in den

Etuden von Liszt, Chopin, Henselt, Heller, Moscheles u. A. bereits eine ganze Reihe von Studienwerken, deren Autoren denselben Weg verfolgten, den wir soeben auch für die Praxis des Musikunterrichts als den einzig richtigen bezeichneten; offenbar kam es den genannten Künstlern darauf an, die Technik als solche möglichst wenig isolirt, sie vielmehr stets in Verbindung mit einem gewissen musikalischen Gehalte, mindestens mit irgend einem eben durch technische Bravour zu erzielenden charakteristischen Effecte erscheinen zu lassen. Einem ähnlichen und zwar vom besten Erfolge gekrönten Streben begegnen wir in Rudolf Viole's „Gartenlaube", einer systematisch geordneten Sammlung von 100 Uebungsstücken, deren erste Hälfte (50 Etuden in drei Heften) soeben bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienen ist, und die insofern eine bisher vorhandene Lücke in der Clavierliteratur auszufüllen berufen sein dürfte, als sie ihren Ausgangspunkt von einer wesentlich niedrigeren Stufe technischer Fertigkeit nimmt, als die obengenannten Studienwerke, die, wie hinlänglich bekannt, fast sämmtlich nur für die höheren und höchsten Stufen verwendbar erscheinen. R. Viole bietet anspruchslose, dabei aber sehr fein und geistvoll gearbeitete Musikstücke von oft nur geringem Umfange, durch deren Studium allerdings technische Zwecke gefördert werden sollen, jedoch nur innerhalb einer Sphäre, welche sich vom Geist und vom musikalischen Gedanken durchaus beherrscht zeigt, sodaß also jenes durch Uebung zu erlangende technisch-formelle Geschick stets nur im Dienste des Geistes und überall nur deswegen erforderlich erscheint, um den künstlerischen Gehalt durch den Vortrag ins rechte Licht zu setzen. Denkende und aufmerksam beobachtende Clavierlehrer werden schon häufig die Erfahrung gemacht haben, daß auch auf diesem Gebiete theoretisch erlangtes Wissen und Können für eine erfolgreiche praktische Verwerthung nicht immer ausreicht. So kann, um ein Beispiel anzuführen, die Selbstständigkeit der einzelnen Finger durch fleißige Uebungen bei stillstehender Hand schon recht gut entwickelt sein, ohne daß sich der Schüler deshalb befähigt zeigte, eine Melodie gegen eine gleichzeitig zu spielende schwächere Begleitung deutlich und ausdrucksvoll abzuheben. Für diese hier fehlende Zwischenstufe, für dieses Ineinanderarbeiten von Technik und Geist würde sich das Studium der Viole'schen Etuden jedenfalls in hohem Grade erfolgreich erweisen. Neben dem eben erwähnten Falle — dem deutlichen Herausheben einer entweder in der Ober- oder auch in einer Mittelstimme liegenden Melodie — findet die charakter- und energievolle Anwendung scharf pointirter Rhythmen, sowie auch die zu erzielende Unabhängigkeit einer Hand von der andern (oben gebundene Sechszehntel, links staccato-Achtel, oder rechts Achtel und Sechszehntel, unten Triolenbewegung ꝛc.) in den uns vorliegenden drei ersten Heften des Werkes noch besonders häufige Berücksichtigung. Daneben zeigt sich der Autor fortwährend bestrebt, den durch Liszt und seine Schule gewonnenen Errungenschaften der modernen Technik Rechnung zu tragen, soweit dies eben bei Anwendung beschränkterer Formen und Vermeidung allzugroßer technischer Schwierigkeiten sich statthaft erwies.

Was nun den von uns bereits im Allgemeinen als durchweg werthvoll bezeichneten musikalischen Gehalt der V.'schen Etuden anlangt, so sind wir in der Lage, bezüglich dieses Punktes schließlich noch das näher eingehende Urtheil eines Meisters hier anführen zu können, der wohl grade in diesem Falle von Jedermann als unantastbare Autorität angesehen werden dürfte, — keines Geringern nämlich, als Franz Liszt. — Liszt, der schon dadurch, daß er sich der Beifügung der Vortragsbezeichnungen und des Fingersatzes unterzog, sein warmes Interesse für das Werk an den Tag legte, spricht sich in einem an den Verleger der „Gartenlaube" gerichteten Briefe folgendermaßen über diese Etudensammlung aus:

„Geehrter Herr! Als Sie mir im vorigen Frühjahr Viole's „Gartenlaube" zum Durchlesen brachten, erschien mir sogleich das Werk als anmuthig, selbstständig, reich an Abwechslung, fein empfunden und originell stylisirt. Indem ich dasselbe nun, Ihrem Wunsche gemäß, durch Beifügung der Fingersätze näher kennen lerne, vermehrt sich der erste günstige Eindruck. Meines Erachtens gesellen sich diese 100 Etuden zu den vorzüglicheren derartigen Compositionen; obschon in kleinem Rahmen gehalten, zeigen sie sich weder beengt, noch dürftig; der melodische Faden zerreißt nirgends und die harmonischen Zierrathen, ohne je bunt, lang- oder kraushaarig aufzutreten, haben Frische und Würze. Für den Schul- wie für den Hausgebrauch eignen sich diese Etuden in gleichem Grade, da sie keineswegs nur trocken correkt und nützlich abgefaßt, sondern angenehm, interessant, leicht spielbar, fließend und erheiternd lehrreich componirt sind. Mehrere Nummern davon dürften selbst in Concerten unter den Händen eines sinnigen Pianisten besser wirken, als manche anmaßende Stücke.

Demnach wünsche ich aufrichtig, daß allmählich recht viele musikalisch Gebildete und sich Ausbildende in Viole's „Gartenlaube" Einkehr nehmen und dem so früh dahingeschiedenen Componisten wohlverdiente Anerkennung zollen mögen.

Rom, 22. Sept. 68. Fr. Liszt."

Der in den letzten Worten des verehrten Meisters ausgedrückte Wunsch ist auch der unsere und sind wir überzeugt, daß überall, wo er in Erfüllung geht, dieß nur zu Nutz und Frommen ächter und wahrer Kunstbildung geschehen werde. —

O. Drönewolf.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor mit Orchester.

W. G. F. Nicolai, Das Lied von der Glocke ꝛc. für Soli, Chor und Orchester ꝛc. Clavierauszug. Eigenthum des Componisten.

Auf dem Titelblatte obigen Werkes ist kein Verlagsort angegeben, nur auf der Rückseite befindet sich die Bemerkung „binnen den tyd van 14 Dagen op steen flemaakt en gedruckt by de Muziekale Correspondentie, Prinsengracht, No. 209, te's Hage," wozu wir noch hinzufügen, daß der Autor als Director der königl. Musikschule in Haag thätig ist.

Wer es unternimmt, Schiller's „Lied von der Glocke" nochmals durchzucomponiren, muß ziemliches Selbstvertrauen in seine Leistungsfähigkeit besitzen, denn das In-Musik-Setzen einer so umfangreichen, bedeutenden, in Folge ihrer vielen Reflexionen und Schilderungen der Musik großentheils so stark widerstrebenden Dichtung erfordert entschieden mehr als gewöhnliches Talent, wenn ein durch und durch fertiges, vollendetes Kunstwerk geschaffen werden soll. Romberg z. B. war gewiß nicht ohne ein solches, und doch wie langathmig, langweilig, schablonenhaft ist seine Composition der „Glocke" ausgefallen; mag auch dieselbe in Dilettantenkreisen noch immer begeisterte Verehrer finden, Ref. seinerseits muß gestehen, daß

er jedesmal froh war, wenn der letzte Ton verhallte. Von den vielen Compositionen dieser Dichtung war uns aber bisher zufällig noch keine andere bekannt geworden und wir müssen gestehen, daß wir die Nicolai'sche mit Interesse verfolgt haben. Vor allen Dingen ist der Autor bemüht gewesen, Mannigfaltigkeit in der Gruppirung der Soli und Chöre zu erzielen, durch welchen Umstand er Romberg's Langweiligkeit ganz glücklich umgeht, trotzdem das Ganze aus 28 Nummern besteht. Hier jeder einzelnen derselben eine ausführliche Besprechung angedeihen zu lassen, dürfte für den Leser etwas lästig werden, deshalb beschränken wir uns auf ein allgemeines Urtheil, dahin lautend, daß sich die Composition im Großen und Ganzen den besseren Erzeugnissen auf diesem Gebiete anschließt und, soweit sich aus dem Clavierauszuge ersehen läßt, wesentliche Schönheiten enthält, neben denen allerdings auch Gewöhnliches mit unterläuft. Jedenfalls hat aber der Autor bewiesen, daß er es mit seinem Streben ernst meint, und wir wollen hoffen, daß er noch manches Gute zu Tage fördern, überhaupt auf der betretenen Bahn rüstig weiterarbeiten möge. — Bl—th.

Correspondenz.

Leipzig.

Im neunzehnten Abonnementconcert, das im Gewandhaussaale am 10. März stattfand, erregte unstreitig Herr Carl Hill, Großherzogl. Kammersänger von Schwerin, das Hauptinteresse. Er ist zwar schon früher hier gehört worden, und hat stets die ehrenvollste Anerkennung seines Talentes gefunden; allein solches Aufsehen und solche Beifallsstürme wie diesmal hat er noch nie erregt, und wir können nur bestätigen, daß der Enthusiasmus, der ihm entgegen kam, ein völlig gerechtfertigter war. In Hrn. Hill finden wir wieder einmal die seltene Vereinigung aller Eigenschaften eines Sängers, wie er sein soll: ein Tonmaterial (Bariton) von außerordentlicher Fülle, Kraft und Schönheit, eine durchaus correcte Tonbildung, eine Schule ohne alle Mängel, geistvolle Auffassung verbunden mit eben so viel Wärme als Noblesse des Ausdrucks, feinste Durchbildung aller Details im Vortrag, vollendete Phrasirung, musterhafte Aussprache — kurz, wir haben hier einen Künstler in der vollen Bedeutung des Wortes vor uns, welcher Stockhausen unbedenklich zur Seite zu stellen ist, aber sein großes Vorbild — vermuthlich auch sein Meister — an Frische und Stärke der Stimmmittel übertrifft.

Herr Hill sang zunächst die Arie „Gott sei mir gnädig" aus „Paulus" von Mendelssohn ebenso stimmungs- und weihevoll, als mit charakteristischem und fein schattirtem Vortrag; er bestätigte damit den großen Ruf, den er als Oratoriensänger sich schon allseitig erworben hat. — Den wunderbar schönen Liederkreis „An die ferne Geliebte" von Beethoven trug er mit einer edlen Einfachheit, Wärme und Innigkeit vor, welcher die volle überzeugende Kraft der künstlerischen Wahrheit innewohnte. Von den beiden Schlußliedern des Programms war das erstere, Schumann's „Fluthenreicher Ebro" (aus dem spanischen Liederspiel) von ungleich größerer Bedeutung, als das zweite, „Abendreihn" von C. G. P. Grädener; doch gewann der vorzügliche Künstler auch hiermit eine so große Anerkennung von Seiten des Publicums, daß er nach wiederholtem Hervorruf ein selten gehörtes, aber vortreffliches Lied Schumann's, „Der Spielmann" (von Anderssen) zugab, womit er seinen Liedervorträgen geradezu die Krone aufsetzte. Denn während die beiden vorhergehenden Gesänge in der dichterischen Grundstimmung (Sehnsucht und Gruß der entfernten Geliebten) dem Jeitteles'schen „Liederkreis" nur zu ähnlich waren, ohne doch dem Beethoven'schen Aufschwunge folgen zu können und zu wollen, — so trat im „Spielmann" ein durchaus anderes Element in den Vordergrund. Schumann hat dieses eigenthümliche Lied streng im volksthümlichen Balladenton mit immer wiederkehrendem Refrain gehalten, und doch ist der Vorgang, den diese Ballade erzählt, keineswegs einfach, sondern mannigfaltig und erschütternd zugleich. Die schwierige Aufgabe des Sängers ist es nun, durch feinste Schattirungen, durch Variationen in Tempo und Farbengebung das dramatische Element, das in der Ballade ruht, zum vollkommenen Ausdruck zu bringen, und in dem engen Rahmen des Liedes das düstere Genrebild uns lebendig zu entwickeln. Und dies ist Hrn. Hill geradezu meisterlich gelungen; er gab uns hier so dramatisch ergreifende Gefühls-Accente, wie er sie in seinen übrigen Vorträgen dieses Abends nicht geben konnte. Die Größe seines Talentes erschien uns hier sogar am bedeutendsten; wem aber diese Meisterschaft der Darstellung versagt ist, der wird mit diesem Lied niemals eine entsprechende Wirkung erzielen können. Dies der natürliche Grund, warum man es so selten hört.

Der erste Flötist des Gewandhausorchesters, Hr. Barge, trug ein sehr schwieriges, aber sehr dankbares Flötenconcertino von Lobe (der bekanntlich früher selbst ein berühmter Flötist war) mit Virtuosität vor. Nur ein vollkommener Kenner des Instrumentes kann so für die Flöte schreiben, aber auch nur ein vollkommener Meister kann es so spielen. Der große Beifall, der Hrn. Barge zu Theil wurde zeigte, wie sehr das Publicum seine Leistungen zu schätzen wußte.

Ein zweiter vortrefflicher Künstler des Gewandhausorchesters, der erste Hornist Herr Gumpert, trug eine Romanze von F. Strauß (mit Clavierbegleitung) vor, welche weiter kein musikalisches Verdienst hat, als daß sie die künstlerischen Seiten des Hornvirtuosen — vollen, weichen und gesangreichen Ton, ausgezeichneten Ansatz, vortreffliches Piano und nobles Forte — im günstigsten Lichte zeigte. Auch Herr Gumpert fand durchaus die warme Anerkennung beim Publicum, welche ihm gebührte.

Die Orchestervorträge des Abends bildeten die Ouverture zu „Genovefa" von Schumann und die zweite (Emoll-) Suite von F. Lachner. Die Schumann'sche Ouverture wurde mit einer künstlerischen Vollendung gespielt, die nicht zu übertreffen ist; die warme Sympathie und das eingehende Verständniß, welche Capellm. Reinecke den Schumann'schen Tondichtungen unverkennbar entgegenbringt, müssen im Verein mit einem so virtuos geschulten Orchester die vollkommensten Wirkungen erzielen.

Wenn auch die Lachner'sche Suite hier und da noch etwas feiner hätte ausgefeilt sein können, so wäre ihre Wirkung doch sicher dadurch nicht gesteigert worden. Ihre Gedanken sind klein und können durch die aufgeblähte Form niemals größer werden. Die Suite kann uns überhaupt schon an und für sich nicht Viel sagen, denn sie ist eben eine durchaus überwundene Form, die man, trotz ihres modernen Aufputzes, nicht mehr lebensfähig machen wird. Sie ist ein Capellmeister-Experiment mit theils contrapunctischen Studien, theils genreartigen Miniaturbildern, welche ganz hübsch gemacht werden können, aber die Kunst nach keiner Seite hin fördern. In vorliegender Suite verfällt der dritte und vierte Satz (Menuett und Allegretto) geradezu ins Opernhafte. Die Menuett ist ein Balletstück, das Allegretto ein Opern-Pastorale. In dieser coulissenhaften Beleuchtung nehmen sich die contrapunctischen Kunststücke des ersten und letzten Satzes nur um so seltsamer aus.

Die Liszt'sche neue Richtung der „symphonischen Dichtung" mit ihren poetischen Grundstimmungen und ihrer freien thematischen Behandlung gewinnt aber durch solche Erfahrungen eine um so gewichtigere

Bedeutung und tiefer eingreifende Berechtigung, sie erhält durch jene verunglückten Suiten-Experimente ein so wirksames Relief, daß wir die Gegner der symphonischen Dichtung nur aufmuntern können, sich in die Sackgasse der Suite noch vollends zu verrennen, um für Liszt und seine Schule um so freiere Bahn zu schaffen. —

Richard Pohl.

Berlin.

Am 12. feierte Liszt hier einen großen Triumph. Der in der Vorführung selten gehörter Werke unermüdliche Bilse brachte nämlich an diesem Abende in seinem Concert Liszt's symphonische Dichtung „Tasso" zu Gehör. Die Ausführung war eine bis in alle Details so sorgfältig vollendete, daß die bedeutenden Schönheiten des Werkes klar zu Tage traten. Eine so glänzende Aufnahme, wie sie der „Tasso" an diesem Abende fand, ist gewiß noch nicht verzeichnet worden. Laien wie Musiker, Alle applaudirten einstimmig auf das Lebhafteste und Bilse wurde zwei Mal durch Hervorruf ausgezeichnet. Ein einziger Hörer gab nach Schubert's vorher gespielter Ouverture zu „Rosamunde" seinem Mißfallen durch Zischen Ausdruck. Der gute Mann schien von irgend Jemandem instruirt zu sein, bei dem Liszt'schen Werke feindliche Demonstrationen zu machen. Von einigen Musikern zur Rede gestellt, warum er zische, gab er zur Antwort: er könne die Liszt'sche Musik nicht goutiren. Hierauf machte man im begreiflich, daß er ja gar nicht Liszt, sondern Schubert ausgezischt habe. Nach einigen leeren Redensarten erklärte er endlich mit hochweiser Miene: das Tempo, welches Bilse genommen habe, sei ihm überhaupt zu schnell gewesen, es wäre ja statt ¼ stets zwei Achtel genommen worden. —

An demselben Abende fand die vierte Soirée der Stern'schen Symphonie-Capelle statt, in welcher Frl. Ottilie Lichterfeld, eine noch jugendliche Pianistin von hervorragender Bedeutung auftrat. Sie spielte Chopin's schwieriges Fmoll-Concert in meisterhafter Weise. Namentlich gut gelang ihr das Larghetto, in welchem sie den ganzen Zauber der Chopin'schen Muse zum Ausdruck brachte. — E—.

Florenz.

Am 6. Februar fand das Vocal- und Instrumentalconcert des k. russ. Clarinettensolisten E. Cavallini im Saale der Società Filarmonica statt und zwar um die hier ungewöhnliche Stunde 12½ Uhr Mittags. Dies geschah mit Rücksicht auf das mitwirkende Orchester des Teatro della Pergola, welches am Abend natürlich niemals vacant ist, und — wie schon früher bemerkt wurde — ein besonderes Orchester für Concerte giebt es leider hier noch immer nicht. Herr E. Cavallini wurde von den HH. Lorenzi, Paoletti, Bimboni, Suzzari und Frau Paoletti unterstützt. Das Programm bot außer einer Symphonie (d. h. Ouverture) für Orchester, von Cavallini zwei Phantasien für Clarinette und Orchester und „La Bacana di Pisa", Duo für zwei Clarinetten, vom Componisten in Gemeinschaft mit Hrn. Giovanni Bimboni, Prof. am hiesigen „Lyceo musicale" unter reichem Beifall sowie mit trefflicher Technik und Eleganz executirt, ferner ein Duett von Mabellini, mit wechselseitigem Verständniß und sichtbarer Hingebung von Hrn. und Frau Paoletti gesungen, eine Arie aus „Faust", von Frau Adele Marvaldi, namentlich was dramatische Lebendigkeit betrifft, in ausgezeichneter Weise zu Gehör gebracht, von Lorenzi „Pensiero caratteristico", Souvenir für Harfe, vom Componisten selbst gespielt (Hr. L., ein noch junger Mann, hat sich durch sein Spiel hier große Beliebtheit erworben und fehlt in keinem Concert, wo er stets mit eignen, gewöhnlich auch neuen Compositionen auftritt; wir haben schon früher gesagt, daß er ein Schüler des hiesigen „Institut musicale" ist), Arie aus dem „Barbier", gesungen von Frau Angiolina Paoletti, und Romanze „Il Pescatore" („Der Fischer") von Donizetti, vorgetragen von Hrn. Luigi Paoletti. Das Orchester, unter Leitung von Mabellini Teodulo und Luigi Vannuccini zeigte anerkennenswerthe Sicherheit und Feinheit.

In derselben Woche wurde am 12. ebenfalls ein Vocal- und Instrumentalconcert wiederum im Saale der Società Filarmonica unter Mitwirkung von Herr und Frau Baucardé von der Pianistin Frl. Emilia Bongini veranstaltet. Diese Dame wird nicht ohne Grund zu den besten Schülerinnen von Vincenzo Babuscio und den geschicktesten ausübenden Künstlerinnen an hiesiger Stelle gerechnet. Wenn man ihr aber nachrühmt, daß sie weder Rivalen noch Rivalinnen in Betreff der Stücke, aus denen sie ihr Repertoir zusammenstellt, habe, so ist das nach unserer Meinung übertrieben. Denn ihr Repertoir zeigt nichts als Transscriptionen und brillante Variationen über Opernthemata, die der große Theil des hiesigen Concertpublicums freilich „zum Entzücken" findet. Frl. Bongini spielte unter lebhaftem Beifall u. A. Thalberg's große Phantasie über „Die Stumme von Portici" und, mit bekannter Fertigkeit von Prof. Giovacchini unterstützt, das große Duo über die „Hugenotten" von Thalberg und Beriot. Noch sei ein recht ansprechendes Notturno für Harfe erwähnt, von M. Lorenzi componirt und vorgetragen. Reichen Beifall ernteten auch jedesmal Herr und Frau Baucardé.

Um Nichts zu übergehen, notiren wir auch ein „concert carnevalesque", am 22. von Chev. A. Kraus im Verein mit einigen seiner Schüler und verschiedenen Dilettanten in der Absicht gegeben, alle Misanthropen und Hypochonder der Residenz, deren es nicht wenige geben soll, zum Lachen zu bringen. Das Programm, sonst unbedeutend, zählte blos 28 Nummern.

Höchst beachtenswerth waren dagegen die in den letzten Tagen des Carneval wiederholt stattfindenden Aufführungen des Oratoriums „San Sebastiano", verfaßt von Marco Ricci Scolopio und componirt von Carlo Romani, in der überraschend geschmackvoll und prächtig erleuchteten Kirche San Giovannino unter Direction von Fattori. Das Werk, obwohl fast durchweg im italienischen Stil, bietet doch viele werthvolle Bestandtheile und große Schönheiten. Einzelne Arien zeugen von großer Zartheit und Innigkeit der Empfindung. Die Recitative sind ohne Ausnahme ausdrucksvoll und charakteristisch. Als besonders schön erwähnen wir nur einen Zwischensatz, Duo für Violine und Violoncell unter Harfenbegleitung, der entsprechend weich und seelenvoll ausgeführt von zauberischer Wirkung war. Während die Chöre Manches zu wünschen übrig ließen (den Knabenstimmen fehlte Uebung und Reinheit), leisteten die Solosänger, fünf an der Zahl, ganz Vorzügliches und man konnte trotz der Heiligkeit des Raumes manches halblaute Bravo aus der dichtgedrängten aufmerksamen Menge vernehmen. Offen gestanden, hatten wir Das nicht zu hören erwartet, was wirklich geboten wurde, da wir anderen kirchlichen Aufführungen, die wir z. B. im Dom gehört, leider jeden musikalischen Werth absprechen müssen.

Die Theater, welche hiesigen Orts die Oper cultiviren (della Pergola und Pagliano fast ausschließlich) besitzen, wie alle derartigen Anstalten in den größten Städten Italiens, kein eigentliches Repertoir. Für jede Saison giebt es drei bis vier neue oder doch längere Zeit nicht zu Gehör gebrachte Opern, die dann wochenlang hintereinander gegeben werden, höchstens mit Abwechslung des eingelegten Ballets. Mit diesem letzteren hat es hier seine besondere Bewandniß. Dasselbe steht nie auch nur im geringsten Zusammenhang mit der aufzuführenden Oper, wird gewöhnlich nach dem zweiten Acte eingelegt, führt seinen eignen Namen, zerfällt in mehr oder weniger Scenen und Abtheilungen und dauert mit vollständiger Selbstständigkeit eine bis anderthalb Stunden. Ist nun auch die darin zur Darstellung kommende Mimik durchaus bewundernswerth, so liegt

doch auf der Hand, wie durch das Ballet ein ungestörter Genuß der jedesmaligen Oper rein unmöglich gemacht wird. Das hat aber für den größten Theil des hiesigen Publicums nichts zu bedeuten, denn der Theaterbesuch gilt weniger der Oper als dem Ballet. Daraus erklärt sich auch der Umstand, daß die Theater vor dem Ballet in der Regel sich füllen und nach demselben wieder leeren, ja daß mit Hülfe eines anziehenden Ballets die Theaterdirection auch eine Oper, die wenig oder gar nicht gefällt, doch wochenlang geben kann, ohne daß die Kasse dadurch Einbuße erhält. Die Carnevalssaison, die als die vornehmste gilt, umfaßte diesmal die Monate Januar und Februar und brachte im Teatro della Pergola „Giovanni de Napoli" von Petrella, „Macbeth" von Verdi und Petrella's neuestes Werk: „I promessi sposi", im Teatro Pagliano Donizetti's „L'Elisir d'amore" und „Poliuto" nebst einer neuen Oper: „Il Cadetto di Guascogna" von Ferrari. Als die „promessi sposi" und „Poliuto" gegeben wurden, machte die hiesige Presse den Theatern den Vorwurf, mitten in der Carnevalszeit zu Kirchen geworden zu sein, weil sie in dieser Zeit, die doch allgemein der Freude und dem Scherz gewidmet sei und andere Jahre Rossini'sche komische Opern wie „La Cenerentola", „L'Italiana in Algeri", „Il barbiere" dargeboten hatte, sentimentale und moralisirende Stücke brächten. Bedeutender als „Giovanni di Napoli" ist jedenfalls Petrella's „Promessi sposi". Das Libretto ist von M. Ghislanzoni nach dem bekannten Roman von Manzoni „Die Verlobten" bearbeitet. Es giebt bei nicht immer gewählter und reiner Sprache nur das Gerippe des Romans, ist also entblößt von Alledem, was dem Roman erst Reiz und Anziehungskraft verschafft hat, und darin liegt die Hauptschattenseite des Buches. Wiederum hat der Text fast mehr komische als ernste Seiten, der Componist aber hat die erstern so gut wie gar nicht beachtet, so daß die durchgängig ernst gehaltene Musik nicht immer zum untergelegten Texte paßt. Die Instrumentation ist nicht reich und mannigfaltig, an einigen Stellen sogar matt. Die Chöre dagegen, voll Frische und Kraft, verfehlten auch ihre Wirkung nicht und wurden theilweise da capo verlangt. Obwohl die Direction keine Mühe gescheut hatte, die Oper mit glänzender Ausstattung in Scene zu setzen (die Decorationen z. B. waren ganz neu und namentlich in der dritten Scene des zweiten Actes von prachtvoller Wirkung) sprach dieselbe anfangs wenig an und erst später fand sie ein dankbareres Publicum. Die Sänger thaten redlich ihre Schuldigkeit. Vincenzo Mantanaro (Renzo) leistete Hervorragendes. Ihm würdig zur Seite stand Frau Ginevra Giovannoni (Lucie), Sparapani (Don Rodrigo), Frau Adelina Marvaldi (Agnes), Fiorini (Pater Christoph) und Borella (Don Abbondio). Donizetti's „Poliuto" wurde hier vor ungefähr sechszehn Jahren zuletzt im Teatro della Pergola gegeben. Die damaligen Aufführungen wurden durch einen tragischen Vorfall brüsk unterbrochen. Der damalige Bariton nämlich in der Rolle des Proconsul Sever gefiel dem Publicum nicht und — eines schönen Abends pfiff man. Da schleudert der Geschmähte in rasender Wuth seinen Dolch gegen das feindliche Publicum, streift den Director des Orchesters, ohne ihn zu verletzen, durchbohrt aber die Gehirnschale eines gewiß unschuldigen Zuschauers. Der „Poliuto", 1838 für Neapel geschrieben, wurde 1847 unter dem Titel „Les martyrs" in der großen Oper zu Paris aufgeführt. Zwischen der Musik des „Poliuto" und der der „Martyrs" war so viel wie gar keine Verschiedenheit zu entdecken. Nur einen allerdings sehr wesentlichen Vortheil haben die „Martyrs" durch eine in Anlage und Ausführung schöne Ouverture. Sollen doch damals die Pariser gesagt haben, die Vorrede sei besser als das Buch. Jedenfalls würde es der kürzlichen Aufführung des „Poliuto" im Pagliano hier nicht zum Schaden gereicht haben, wenn man diese Ouverture beigefügt hätte. Das Libretto ist von Scribe zu den „Martyrs", von Salvator Cammarano zu „Poliuto" geschrieben. Letzterer entnahm die Grundidee dem „Polieucte" des Corneille, der wiederum sein Vorbild in einem Poliuto hatte, welcher sich in den „rappresentanze" (heilige Schauspiele) findet. Der Tenor Ruggero Sirchia in der Titelrolle und Frau Marietta de Zonzi (Paolina) ernteten durch ihre ausgezeichnete Darstellung stets den lebhaftesten Beifall. Noch bemerken wir, daß mit „Poliuto" und „Il Cadetto di Guascogna" eine neue Truppe im Teatro Pagliano ihre Thätigkeit eröffnete. Letztere Oper ist ein neues Werk von Farrari aus Genua, der zuerst durch seine komische Oper „Pipelè" bekannt geworden ist. Seine Musik ist leicht und fließend und unaufhörlich durchwebt mit Walzer- oder Polkarhythmen, auch nicht ohne öftere Reminiscenzen an Rossini. Was „Il Cadetto di Guascogna" betrifft, so ist die Ouverture in ihrer Art sehr hübsch und öfters sehr wirkungsvoll orchestrirt. Die Arien und Cavatinen, meist recht melodiös, ohne sich in ausgefahrenen Gleisen zu bewegen, ernteten, wie auch die jedesmaligen Finalsätze, stürmischen Applaus. In Spiel und Gesang Tüchtiges leisteten die Primadonna Frau Angiolina Paoletti (Amelie), M. Luigi Paoletti (Lionel, Tenor), Marchisio (Tancred, Bariton) und Mottino (Fontanges, Baß). Im Teatro della Pergola endlich haben die Clavierproben zur „Valeria" Oper von Vera begonnen. —

Ein für die hiesigen musikalischen Verhältnisse jedenfalls einflußreiches und darum nicht zu übergehendes Ereigniß ist die Gründung eines großen Verkaufsetablissements von Pianoforten, Harmoniums ꝛc. aus in- und ausländischen Fabriken durch Carlo Ducci, als ausgezeichneter Pianist auch über Italien hinaus bekannt. Man findet Instrumente von Erard, Pleyel, Schiedmayer, Herz, Boisselot, Blüthner, Debain, Eické, Kriegelstein, Gaveau, Philippi, Heitzmann, Seiler, Trayser, Scholz, Thibaut, Ancher, Rößler, Ducci ꝛc. Hiermit verbunden ist ein Musikalienlager der Editionen: Litolff in Braunschweig, Peters in Leipzig und Mackar in Paris. (Letztere Ausgabe bietet u. A. Mendelssohn's Rondo capriccio Op. 24 für ½ Frc.). Zum Etablissement gehört ein großer geschmackvoller Concertsaal, in welchem ab und zu musikalische Soiréen von mehr als gewöhnlichem Kunstwerth stattfinden sollen. Die Einweihung des Saales, der in Zukunft den officiellen Namen „Concertsaal Rossini" führen wird, soll am 14. März stattfinden. Während man dazu früher Rubinstein's und später Jaell's Erscheinen in Aussicht stellte, wird nun, wie wir hören, Herr Carlo Ducci selbst spielen, während das Orchester, der bewährten Leitung Bülow's anvertraut, sicher Besonderes leisten wird. —

Um ganz vollständig zu sein, wollen wir schließlich noch erwähnen, daß in Aussicht gestellt sind sowohl Trioconcerte, welche Bülow mit den Prof. Giovacchini und Sbolci veranstalten wird, als auch Quartettsoiréen unter Leitung von Guidi mit Brogialdi (erste Violine), Cajani (zweite Violine), Sauvage (Viola) und Janbelli (Violoncell). —

Seit anderthalb Jahren existirt hier auch ein deutscher Männergesangverein „Armonia" (meist aus Schweizern bestehend), den der jetzige Prediger der hiesigen deutsch-reformirten Kirche ins Leben gerufen hat. — K. R—e.

Magdeburg.

Im Abonnementsconcerte am 24. v. M. kam Mozart's große Cdur-Symphonie mit dem fugirten Schlußsatze zur Aufführung. Die Ausführung enthielt viel Lobenswerthes. Das vom Dirigenten angegebene ruhige, von der hier herrschenden Sitte weit abweichende Zeitmaß verlieh dem ersten Allegro die wahre Weihe und Würde. Viele Tacte der Holz-Blasinstrumente, welche beim fälschlich angenommenen Allabrevetact dieses Satzes stets übereilt klingen und fast verloren gehen, kamen heute zur vollsten Geltung. Auch für den letz-

ten Satz würde mit Rücksicht auf die Flöten und Hoboen ein noch um etwas gemäßigteres Tempo sich empfehlen. — Nach einem so classischen Kunstgenusse müssen wir leider oft mit dem Flitterstaate einer Arie von Rossini, Boieldieu, Auber ꝛc. vorlieb nehmen. Heute jedoch schloß sich die von unserer beliebten Opernf. Frl. Schönfeld in edlem Stile gesungene Arie aus „Figaro“ „Nur zu flüchtig“ vortrefflich an die Symphonie an. Das Portamento und das Piano ihrer sympathischen Stimme waren im Andante von großer Wirkung. Reicher, wohlverdienter Beifall ward der talentvollen jungen Sängerin sowohl nach dieser Arie als auch nach zwei Liedern von Mendelssohn und Mozart zu Theil. — Der berühmte Violoncellvirtuose Concertm. de Swert aus Berlin, der beste Schüler des leider so früh heimgegangenen, bis jetzt unübertroffenen Servais in Brüssel, ließ sich mit Adagio und Rondo aus einem Concerte von Molique hören. Allen Zauber, den sein Instrument in sich birgt, förderte er durch sein seelenvolles, uns tief ergreifendes Spiel in den Cantilenen zu Tage, und eine blendende Virtuosität entwickelte er in dem mit Passagen übersäten Rondo. Anmuth, Grazie, Schönheit, Kraft im Tone und im Bogenstriche, das sind die Zierden seiner in hohem Grade vollendeten Virtuosität. Außer diesem großen und schwierigen Concertstück trug Hr. de Swert noch ein Adagio von Servais und ein kurzes humoristisches Stück von Schubert vor, dem ein Beifallssturm des ganzen Publicums folgte. — Die phantasiereiche, sorgfältig gearbeitete und effectvoll instrumentirte Ouverture zu „Manfred“ von Reinecke endlich fand wie bei ihrer ersten Aufführung die günstigste Aufnahme. —

Halle.

Der Haßler'sche Gesangverein veranstaltete zur Feier seines fünfjährigen Bestehens am 22. Februar eine nach allen Seiten höchst befriedigende Aufführung im Saale der Berggesellschaft, für welche der verdienstvolle Schöpfer dieses Vereins ein in hohem Grade achtungswerthes Programm gewählt hatte. Capellm. Reinecke aus Leipzig war zu diesem Zwecke herübergekommen, theils um durch sein meisterhaftes Clavierspiel das Fest zu verherrlichen, theils um der Aufführung seines „Belsazar“ beizuwohnen. Letzteres Werk, unstreitig zu den geistreichsten Producten der neueren musikalischen Literatur gehörend, erhielt durch die mustergiltige Ausführung, zu welcher die Gegenwart des Componisten die Mitwirkenden begeisterte, einen durchschlagenden Erfolg. Die Chöre leisteten in Präcision, Kraft und in den mannichfaltigsten Tonschattirungen Vortreffliches, die Solisten (außer Hrn. Rebling aus Leipzig, dem oft mit Ruhm genannten Tenoristen am dortigen Stadttheater, geschätzte hiesige Dilettanten) griffen überall wirksam in das Ganze ein, sodaß nach Seite der Reproduction die Versammlung ebenso die vollständigste Befriedigung fand, als sie durch die hervorragenden Züge der Tonschöpfung mächtig ergriffen wurde. Eröffnet wurde das Festconcert mit Bach's von Esser instrumentirter Toccata in F, welche das durch hiesige und auswärtige Kräfte verstärkte Stadtorchester in lobenswerther Weise ausführte. Diesem prachtvollen Satze folgte Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, und in diesem Werke entzückte Reinecke durch sein vollendet schönes Spiel das Publicum in höchstem Grade. Derselbe wurde bei seinem Auftreten mit stürmischem Applaus empfangen und rauschender Beifall folgte am Schluß. Es ist nicht zu viel behauptet, wenn gesagt wird, daß die geniale Tonschöpfung Beethoven's hier noch nie zu so ausgezeichneter Darstellung gelangte, als diesmal. — Dem Concerte reihte sich übrigens ein schöner Act der Pietät an, indem Hrn. Haßler von den Mitgliedern seines Vereins eine von werthvollen Geschenken begleitete wohlverdiente Ovation dargebracht wurde. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Braunschweig. Am 2. Abendunterhaltung der Wiseneder'schen Musikschule; die Leistungen bewiesen wieder das tüchtige Streben der jetzigen Directorin Frl. Louise Vorhauer. Das Programm enthielt u. A. zwei Compositionen „Musik“ und „Der Ostermorgen“ von Caroline Wiseneder. —

Breslau. Die elfte Soirée des Kammermusikvereins brachte u. A. Raff's Dmoll-Quartett, welches großen Beifall fand. —

Chemnitz. Am 3. geistliche Musikaufführung des Kirchenchores unter Schneider's Direction: Violinpräludium von Bach-Stör, Stabat mater von Pergolese, Kirchenarie von Volkmann, Hymne von Schubert (für Violoncell und Orchester bearbeitet von Lux) ꝛc. —

Dresden. Am 5. Soirée des Harfenvirtuosen Oberthür mit Frl. Marie Wieck, der Sängerin Theodora Schmid und den HH. Medefind und Böckmann; u. A. Trio für Violine, Violoncell und Harfe von Oberthür, Lieder von Lassen ꝛc. —

Güstrow. Am 26. v. M. interessante Soirée des Schiller-Vereins: Clavierquintett Op. 107 von Raff, Claviersoli von Rheinberger, Schumann und Chopin, alte Violinsonate von Jean Marie Leclaire, Gesänge von Rubinstein und Eggers ꝛc. —

Halle. Am 8. Aufführung von Mendelssohn's „Paulus“ durch die Singakademie unter Direction von Voretzsch und unter Mitwirkung der HH. Wiedemann aus Leipzig und Hasselbeck aus München. —

Lübeck. Am 5. sechstes Concert des Musikvereins unter Hiller's Direction; eine größere Anzahl Compositionen von ihm füllte das Programm. —

Marseille. Interessantes Orchesterconcert von Alfred Jaell und Frau mit den HH. Echetto und Graff: Ouverturen zu „Figaro“ und „Prometheus“, für zwei Pianoforte: Liszt's Concerto pathétique, Reinecke's neue Improvisata, Sonate von Mozart und Beethoven's türkischer Marsch, ꝛc.; desgl. in Lyon mit Aimé Groß, Frau d'Estang-Jansenne und ähnlichem Programm. —

Posen. Am 18. v. M. Soirée der Pianistin Alma Holländer mit Frau Wernicke-Bridgeman. Auf dem Programm fanden sich Bach, Rothschild, Gounod, Chopin, Taubert, Schumann und Liszt etwas polnisch zusammengewürfelt. —

Potsdam. Voigt's letztes Abonnementconcert fand am 10. statt und gab uns Gelegenheit, noch einmal Frau Alice Stanbacher aus Berlin zu hören. Dieselbe sang Lieder von Franz, Curschmann, Meyerbeer, Bendel und Eckert und errang sich auch diesmal den wärmsten Beifall. Ihre schönen Stimmmittel werden durch verständnißvollen, innigen Vortrag unterstützt. Kammerm. Zürn spielte Grützmacher's ungarische Phantasie und eine Piece eigner Composition, zeigte sich seiner Aufgabe jedoch nicht nach Wunsch gewachsen. Noch schwächer war seine Composition. Das Orchester leistete in Mozart's Jupiter-Symphonie, dem Vorspiel zu Reinecke's „Manfred“ und der Ruy-Blas-Ouverture Verdienstliches. —

Stuttgart. Am 4. Aufführung des Vereins für classische Kirchenmusik mit Frl. Marschalk: Cantate für zweistimmigen Frauenchor von Faißt, 20. Psalm für Chor von Schletterer, Chöre von Leo, Vogler, Beethoven und Hauptmann, Orchelsoli von Bach ꝛc. —

Weimar. Die jüngste Prüfung der Clavierschüler der Damen Anna und Helene Stahr wies ein sehr respectables Programm auf; u. A. Fragmente aus dem „fliegenden Holländer“, „Lohengrin“ und den „Meistersingern“, Compositionen von Liszt, Chopin, Schumann, Lassen ꝛc. —

Wien. Am 5. Concert der Pianistin Fichtner; am 6. Concert des Schubertbundes und letztes philharmonisches Concert („Iwan IV.“ von Rubinstein); am 7. Concert des Violoncellisten Popper; am 9. Concert des Orchestervereins; am 12. Rubinstein's Abschiedsconcert und am 13. im dritten Gesellschaftsconcert: Schumann's „Paradies und Peri“. —

Zürich. Am 8. fünftes Abonnementconcert mit Theodor Ratzenberger und Frl. Volkart: Genovefa-Ouverture von Schumann, ungarische Rhapsodie von Liszt, Phantasie von Dräseke ꝛc., von Ratzenberger mit ungewöhnlichem Erfolge vorgetragen. —

Personalnachrichten.

— Richard Faltin, dessen regen und ernsten künstlerischen Bestrebungen Wiborg in musikalischer Beziehung einen so erheblichen Aufschwung zu verdanken hatte, ist einem ehrenvollen Rufe nach Helsingfors, die Organistenstelle an einer der dortigen Hauptkirchen zu übernehmen, gefolgt; zugleich ist ihm die Capellmeisterstelle an der dortigen Oper übertragen worden. Außerdem hat F. auch in H. bereits aus freiem Antriebe einen verdienstvollen Cyclus von Symphoniesoiréen ins Leben gerufen. —

— Harfenvirtuos Oberthür aus London concertirt gegenwärtig in Süddeutschland, von wo er nach einem Concert in Saarbrücken am 30. die Rückreise antreten wird, Jaell und Frau in letzter Zeit mit großem Erfolge in Lyon und Marseille. —

— Ausgezeichnet wurden: Dr. Gille mit dem königl. preuß. Kronenorden vierter Classe, Domcapellm. Preyer in Wien mit dem Commandeurkreuz des päpstl. Sylvesterordens, Pianist Ketterer vom Herzog von Gotha mit dem Ernestinischen Hausorden, Componist Großmann für eine Suezcanalcantate vom Vicekönig von Egypten mit dem Medschidjeh-Orden, Componist Fumagalli mit dem ital. Kronenorden, Balfe mit dem Orden der Ehrenlegion und der französische Componist Bazin mit dem preuß. Kronenorden. —

— Der berühmte Kunstveteran und Wagnersänger Mitterwurzer in Dresden ist in den Ruhestand versetzt worden. —

— In Berlin ist die frühere Opernsängerin und Gesanglehrerin Justizräthin Marie Burchardt, eine wegen ihres höchst regen Eifers und Strebens für die Kunst daselbst allgemein bekannte und geschätzte Künstlerin mitten in ihrer reichen Thätigkeit am 27. Febr. plötzlich am Schlage gestorben. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Königsberg ist von Louis Schubert in Dresden die Operette „Die beiden Geizigen" mit recht günstigem Erfolge aufgeführt worden, und erhielt der „Ostpr. Z." zufolge „die Musik nicht nur den Beifall des großen Publicums sondern auch die Anerkennung aller Musikverständigen". —

— Am 6. wurde in Weimar Gluck's „Orpheus" zum ersten Male in Deutschland nach der Bearbeitung von Berlioz vollständig aufgeführt, und zwar mit Fr. Viardot in der Titelrolle. In Aussicht stehen „Euryanthe", „Iphigenie in Aulis" (in der Wagner'schen Bearbeitung) und für den 8. April Raff's „Dame Kobold". Vom 19. bis 28. Juni aber soll eine Reihe Wagner-Vorstellungen mit den HH. Niemann, Nachbaur, Scaria, v. Milde, Schild und den Damen Mallinger, Gindele, Brandt und Reiß daselbst stattfinden. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Md. Jähns in Berlin hat eine Einladung zur Subscription auf ein „Carl Maria v. Weber in seinen Werken" betiteltes chronologisch-thematisches Verzeichniß seiner sämmtlichen Compositionen nebst Angabe der unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen, mit Beschreibung der Autographe, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen, unter Benutzung von Weber's Briefen und Tagebüchern an alle Freunde dieses Tondichters ergehen lassen. Der Preis des einzelnen Exemplars von 400 bis 450 Seiten Groß-Octav wird 3½ Thlr. betragen und das Werk Ende d. J. erscheinen. Schluß der Subscription am 15. April. —

— Wie Ferd. Gleich's Handbuch der modernen Instrumentirung mehrere Uebersetzungen im Auslande erfahren hat, so ist auch jetzt von dessen letztem Werke: Die Hauptformen der Musik, eine holländische Uebersetzung im Druck erschienen. Gewiß ein gutes Zeichen für das Buch.

Vermischtes.

— Die Berliner Akademie der Künste und Wissenschaften hat den Michael Beer'schen Preis zweiter Stiftung ausgeschrieben, der diesmal Musiker betrifft. Die Preisarbeit ist die Composition eines Te deum laudamus für Chor, Soli und Orchester, und ist dieselbe bis zum 21. Juni d. J. einzureichen. Der Preis besteht in einer jährlichen Subvention von 750 Thalern, die zu einer Studienreise nach Italien, wobei der achtmonatliche Aufenthalt in Rom Bedingung ist, verwendet werden müssen. — Wir können hierbei die Frage nicht unterdrücken, was Italien, resp. Rom dem musikalischen Studium jetzt noch bietet? Handelt es sich um das Studium der alten Italiener und der Musikgeschichte, so ist wohl der Preis zu gering, als daß er die Thüren der öffentlichen und Privat-Bibliotheken öffnen könnte, handelt es sich aber um das Studium praktischer Musik, so wissen wir nicht, wie Italien zu der Ehre kommt, jetzt noch für musikalisch gehalten zu werden. Da bietet denn doch wohl Deutschland jetzt etwas mehr. Damit übrigens der Preis wenigstens in einiger Beziehung zur Aufgabe stünde, hätte vielleicht die Composition des „Syllabus" oder der „Canones" als solche gestellt werden können. —

— Unter den neuesten vortheilhaften Verbesserungen des Flügelbaues und zur theilweisen Lösung der schwierigen Akustikfrage der Tasteninstrumente muß eine vom Hofclavierbauer Kaps in Dresden erfundene und bei seinen Salonflügeln angewendete Construction des Resonanzbodens rühmlich erwähnt werden. Die vortheilhaften Besprechungen dieser betreffenden Verbesserungen und die glänzende Anerkennung der Kaps'schen Salonflügel in der Leipziger Illustrirten Zeitung (Nr. 1333) sowie in Nr. 47 (1869) des Hackländer'schen „Ueber Land und Meer" liefern den Beweis, daß die schönen Instrumente der Kaps'schen Fabrik längst die Sympathien gefunden haben, die wir in den musikalischen Zeitungen, welche sonst für gute Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente so bereitwillig das Wort ergreifen, noch vermissen. Kaps verdichtet und erhärtet durch ein sinnreiches künstliches Verfahren bei Bearbeitung des Resonanzbodens die weichen Fasern des Holzes; er preßt durch ein geeignetes Verfahren den Boden, bevor er in den Kasten eingelegt wird und erzielt hierdurch wie durch kreuzweise, jetzt überall als beste anerkannte Legung der Saiten eine so intensive Vibration, daß seine kleinen Salonflügel, welche nicht mehr Platz einnehmen, als ein gewöhnliches tafelförmiges Piano, die Fülle und Stärke eines großen Concertflügels besitzen, ohne jenen an Schmelz und Wohllaut des Tones nachzustehen. Das Kaps'sche Verfahren beeinträchtigt natürlich weder den präcisen Anschlag, noch die treffliche Repetition seiner besonders auch am k. sächsischen Hofe geschätzten Instrumente. — H. St..ke.

— Nach dem letzten Jahresbericht der Berliner Singakademie zählte dieselbe 244 Damen und 86 Herren als wirkliche mitwirkende Mitglieder, 113 in der Vorbereitungsclasse und 87 zuhörende, also in Summa 524 Mitglieder. Die Einnahmen betrugen 5491 Thlr. durch Beiträge, 2979 Thlr. durch Concerte und 3739 Thlr. durch Vermiethung der Säle. Die Gesellschaft hat neben dem Besitz des aus eignen Mitteln erbauten Gebäudes (noch immer halten irrthümlich Manche die Berliner Singakademie für ein königliches Institut) und ihrer sehr reichen Bibliothek jetzt nur noch 42,000 Thlr. Schulden, von denen seit 8 Jahren fast jedes Jahr 2000 Thlr. abgetragen werden sind. —

— Die Vorbereitungen zur Säcular-Geburtsfeier Beethoven's in Bonn nehmen erfreulichen Fortgang. Von der Stadt ist dem Beethoven-Comité ein Grundstück zur Erbauung eines Concertsaales, der für 2000 Zuhörer berechnet ist, überwiesen worden. Das Fest soll Ende August oder Anfang September abgehalten werden. —

Berichtigung.

In No. 25 d. Zeitschr. Jahrgang 1869 hatte der Unterzeichnete eine Messe für Männerstimmen Op. 5. von Aloys Kothe besprochen, in welcher beim Credo die Anfangsworte credo in unum deum weggelassen sind, sodaß der Chor mit Patrem omnipotentem beginnt. Die Weglassung dieser Worte mußte mir um so seltsamer erscheinen, als in allen mir bekannten Messen dieselben nirgends fehlen. Durch eine Zuschrift vom Bruder des verstorbenen Componisten erfahre ich soeben, daß die Weglassung absichtlich und mit gutem Grunde erfolgt sei. Das Sachverhältniß ist folgendes: Da nach der katholischen Liturgie der celebrirende Priester während des Hochamtes die Worte: credo in unum deum intonirt, so ist der Sängerchor berechtigt, mit Patrem omnipotentem etc. fortzufahren. Diese Praxis sei jetzt allgemein beliebt, da man auf eine innigere Verbindung der Kirchenmusik mit der Liturgie Bedacht nehme. Hierzu sei blos bemerkt, daß der Componist für diejenigen, welche der katholischen Liturgie völlig fern stehen und diese Praxis mithin nicht kennen, wohlgethan hätte, eine Bemerkung zur Aufklärung dieses Verhältnisses hinzuzufügen, um nicht mißverstanden zu werden. Denn bisher habe ich in allen gedruckten Messen diese Worte componirt gefunden. —

Emanuel Klitzsch.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig erschienen soeben und sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Novasendung No. 1. 1870.

Billeter, A., Op. 35. Trauermarsch für das Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 36. Erinnerung. Albumblatt für Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 37. Fünf kleine Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte.
No 1. „Du Quell hast einen süssen Mund", aus Amaranth von Redwitz. 5 Ngr.
- 2. „Waldvöglein, wie singst du heut", aus do. 5 Ngr.
- 3. In der Ferne, von Uhland. 5 Ngr.
- 4. Nachtlied, von Uhland. 5 Ngr.
- 5. Ave Maria, von C. Siebel. 7½ Ngr.

Borghi, Edoardo, Marguerite — Polka pour le Piano. 5 Ngr.
Ciccarelli, Angelo, Visione. Canzone per una Voce con accomp. di Pianoforte. Text ital. u. deutsch. 7½ Ngr.
Eule, Emil, Op. 8. „Ich kenne deinen Namen nicht". Gedicht von Theodor Drobisch, für Sopran od. Tenor mit Begleitung des Pfte. 10 Ngr.
—— Op. 12. Der Hoffnungsstern. Fantasiestück f. Pfte. 10 Ngr.
Genée, Richard, Op. 203. Die Freiwilligen. Humoristische Scene für vierstimmigen Männerchor und Bass-Solo (oder Bariton) mit Begleitung des Pianoforte. Clav.-Auszug und Singstimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
—— Op. 204. Neueste Damentoilette. Humoristischer Chor für 4 Männerstimmen. Part. u. Stimmen. 27½ Ngr.
Giese, Theodor, Op. 50. Album für die Jugend. Leichte Salonstücke für das Pianoforte.
No. 1. Kindliche Freude. 5 Ngr.
- 2. Immer gemüthlich. 10 Ngr.
- 3. Uebermuth. 7½ Ngr.
- 4. Abschied. 7½ Ngr.

Hauschild, Carl, Die Mildensteiner. Walzer f. d. Pfte. 10 Ngr.
Krieger, Ferdinand, Technische Studien für die Violine. (Herrn Ferd. David gewidmet.) 2 Thlr.
Krug, D., Op. 259. Opern-Perlen. Kleine leichte Fantasien über beliebte Opernmotive für den Unterricht und mit Fingersatzbezeichnung für Pianoforte.
No. 7. Rossini, Barbier von Sevilla. 10 Ngr.
- 8. Mozart, Die Zauberflöte. 10 Ngr.
- 9. Adam, Der Postillon von Lonjumeau. 10 Ngr.
- 10. Auber, Fra Diavolo. 10 Ngr.

Liebe, Louis, Op. 19. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe.
No. 1. Der Hirt vom Berge. Gedicht von J. G. Seidl. 7½ Ngr.
- 2. Treue Liebe. Gedicht v. Bertha Röchling. 7½ Ngr.
- 3. Die erwachte Rose. Gedicht von F. v. Sallet. 7½ Ngr.

—— Op. 31. Die Nacht, die leuchtende Frühlingsnacht. Ged. von E. Kauffer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. 7½ Ngr.
Mason, William, Op. 28. Valse Impromptu p. Piano. 15 Ngr.
Neumann, Emil, Op. 4. Das Leben — ein Traum! Gedicht von Eduard Linderer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 5 Ngr.
—— Dasselbe für Alt (Bariton) od. Bass. 5 Ngr.
—— Op. 5. Trost in Sternen. Gedicht von Eduard Linderer, für Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Ngr.
—— Dasselbe für Bass. 7½ Ngr.
—— Der Leipziger Couplet-Sänger. Sammlung auserwählter Lieder, Couplets, komischer Scenen etc. mit Begleitung des Pianoforte.
No. 1. Da hab' ich doch wieder die Menschen so gern. 7½ Ngr.
- 2. Der Mummum. Text von E. Linderer. 7½ Ngr.
- 3. Raus und Rinn. Text von demselben. 7½ Ngr.
- 4. Ist das Alles oder kommt noch Etwas nach. Text von demselben 7½ Ngr.
- 5. Thiersprache. Text von demselben. 7½ Ngr.
- 6. Alles in Lieb und Güte. Text v. dems. 7½ Ngr.

Paine, J. K., Op. 11. Vier Charakterstücke f. Pfte. 25 Ngr.
Rheinberger, Josef, Op. 28. Humoresken. Vier Clavierstücke. No. 1. (Emoll.) Pr. 12½ Ngr. No. 2. (Fmoll.) Pr. 12½ Ngr. No. 3. (Gmoll.) Pr. 10 Ngr. No. 4. (Fdur.) Pr. 17½ Ngr.
—— Op. 29. Aus Italien. Drei Clavierstücke.
No. 1. Dolce far niente. 10 Ngr.
- 2. Rimembranza. 12½ Ngr.
- 3. Serenata. 12½ Ngr.

Roberti, S. H., Soirées musicales. Duos faciles pour Violon et Piano.
No. 13. Schubert, F., Am Meer. 7½ Ngr.

Schulz-Weida, Jos., Op. 172. Der erste Musikant. Humoristisches Gedicht von Otto Hausmann, für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 175. Drei heitere Lieder von Otto Hausmann, für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pfte.
No. 1. Ungetaufter Wein. 10 Ngr.
- 2. Zechgelage. 7½ Ngr.
- 3. Die drei Alten. 10 Ngr.

Seifert, Richard, Op. 32. Die Anmuthige. Salon-Walzer für Pfte. 12½ Ngr.
—— Op. 33. Trost in Thränen. Melodie für Pfte. 12½ Ngr.
Stab, J., Op. 51. Diamanten und Perlen. Neuestes Melodien-Buch. Sammlung beliebter Opern- und Volksmelodien für Pianoforte in fortschreitender Ordnung mit Bezeichnung des Fingersatzes, leicht eingerichtet. Dritte Ausgabe. Heft 1—3. (à 10 Ngr.) 1 Thlr.
Stab, L., Op. 54. Souvenir de Wiesbade. Grand Polka di Bravura pour Piano. Deuxième Edition. 15 Ngr.

Der Clavier-Unterricht

hat für Lehrer und Schüler einen sehr grossen Theil seiner unangenehmen Seite durch die in den Clavierunterrichtsbriefen von **A. Hennes** aufgestellte Lehrmethode verloren. Diese von so vielen Fachmännern anerkannte Thatsache hat ihre Begründung: 1) in dem streng stufenmässigen Lehrgange; 2) in den anmuthigen Uebungsstücken und 3) in dem Umstande, dass der Schüler durch die Verbindung des Technischen mit dem Theoretischen gleichzeitig ein Bild des ganzen Tonsystems erhält. Nachdem das Jahr 1869 drei starke Auflagen (die 8., 9. und 10.) verbraucht hat, ist soeben die **elfte** Auflage erschienen und dürfte hierin schon der Beweis liegen, dass diese Lehrmethode sich auf eclatante Weise bewährt hat. Preis des ersten Cursus (berechnet für das erste Unterrichtsjahr im zartesten Kindesalter) 1 Thlr. Preis des 2., 3., 4. und 5. Cursus (von denen der letztere sich an das Studium der classischen Compositionen anschliesst) jeder 1⅓ Thlr. Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen (Leipzig, C. A. Händel), sowie mittelst Postnachnahme und franco durch die Expedition der Clavierunterrichtsbriefe in Wiesbaden. Durch letztere **gratis und franco: Statistische Notizen** über die Verbreitung der Clavierunterrichtsbriefe mit Angabe der betreffenden Clavierlehrer, welche schon seit längerer Zeit nach diesem Werke unterrichten.

Da in **Thüringen** (mit Ausnahme von Sondershausen, Greiz und Sonneberg), sowie in **Württemberg, Baiern** und **Oesterreich** die Herren Clavierlehrer noch sehr häufig nach ältern Lehrmethoden unterrichten, so dürften die stat. Notizen solchen ganz besonders zu empfehlen sein, um zu erfahren, von wie vielen Lehrern aus den übrigen Theilen Deutschlands das Werk schon längst als Clavierschule eingeführt ist. Zu einer solchen Bestellung auf die stat. Notizen genügt die einfache Absendung einer gedruckten oder geschriebenen Adresskarte unter Kreuzband an die Expedition der Clavierunterrichtsbriefe in Wiesbaden.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 25. März 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 13.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Neue Beiträge zur älteren Kirchenmusik.

Von

Otto Blauhuth.

Man wird sich erinnern, daß bei Gelegenheit der Generalversammlung des A. D. Cäcilien-Vereins, welche in den Tagen des vierten und fünften August 1869 in Regensburg stattfand, eine Reihe altkirchlicher Tonwerke zur Aufführung gelangten, von deren Existenz man im Großen und Ganzen wohl kaum eine Ahnung hatte. Selbstverständlich mußte daher ein so unerwartetes Hervortreten bisher nicht gekannter Tonschöpfungen erhöhteres Interesse der Tonkünstler für dieselben wachrufen, und zwar um so mehr, als nach den damals veröffentlichten Berichten sich feststellen ließ, daß es bedeutende Werke der Vergangenheit gewesen sein müssen, die einen so großartigen, nachhaltigen Eindruck auf sämmtliche Anwesende hinterlassen haben. Alle diese Werke liegen jetzt gedruckt vor uns, und zwar als Fortsetzung der von dem verstorbenen Canonikus Proske begründeten Sammlung „Musica divina". Mögen uns die Leser d. Bl. gestatten, in möglichster Kürze Mittheilung von dem Inhalte derselben zu machen.

I.

Musica divina: Annus II. Tomus I. Liber Missarum: Missa „Tu es Petrus". Sex vocum, auctore **Joanne Petro Aloysio Praenestino.** Regensburg, Pustet. Partitur 1 Fl. oder 18 Ngr.

Wir erhalten hier eine zum ersten Male edirte Messe Palestrina's. Nach einer Mittheilung des Hrn. Domcapellm. Schrems in Regensburg befindet sich das Original in einem handschriftlichen Codex der vatikanischen Bibliothek in Rom, aus welchem Proske die Originalnoten copirte und später die Partitur bildete. — Einfach, demüthig flehend beginnt das erste sechsstimmige Kyrie, indem vorerst nur Tenor, Bariton und Baß ihren aus schmerzerfüllter Brust ängstlich hervorquellenden Ruf um Erbarmen intoniren, worauf, dieselbe Melodie erfassend, der ganze sechsstimmige Chor sich an dieser Bitte betheiligt. Die Wirkung des Eintrittes des ganzen Chores muß als eine großartige bezeichnet werden, zumal Palestrina es durchweg vermieden hat, seinen Sätzen übermäßige Breite zu geben. Es ist dies ein Vorzug des Altmeisters vor vielen neueren Tonsetzern, die in ihren Meßcompositionen gar nicht zu Ende kommen können und nicht daran denken, daß die Musik mit der heiligen Handlung correspondiren muß. Einen prachtvollen Contrast bildet nun das vierstimmig gehaltene Christe eleison für zwei Soprane, Alt und Tenor, während das letzte wieder sechsstimmig gehaltene Kyrie den Eindruck des Majestätischen, Erhabenen zu hinterlassen im Stande ist. — Mit den Worten Et in terra pax beginnt der Jubelgesang des Gloria, und auch hier erblicken wir von Neuem die Meisterschaft Palestrina's in dem Umstande, das Gloria vollständig ohne alle Unterabtheilungen durchcomponirt zu haben, wodurch dem Ganzen der Charakter des Einheitlichen gewahrt bleibt. Nicht einmal — wie es später oft beliebt geworden ist — das Quoniam tu solus sanctus trennt der Meister von dem Vorhergehenden, sondern schließt es unmittelbar dem miserere nobis an. Hier mögen einige Zwischenbemerkungen gestattet sein. Zunächst dürfte es Manchem auffällig erscheinen, daß Palestrina den Anfang Gloria in excelsis Deo gänzlich uncomponirt gelassen hat, doch muß man die Ursache hiervon in dem Umstande suchen, daß dieser Anfang vom Priester am Altare intonirt wird, und es einen sehr guten Eindruck macht, wenn dann vom Sängerchore herab sogleich unmittelbar darauf das et in terra pax erschallt, statt noch einmal das Gloria zu wiederholen. (Auf diese Weise ist es auch wohl zu erklären, daß z. B. Liszt, der Meister der

katholischen Kirchenmusik in unsern Tagen, das Thema zum Gloria seiner erhabenen Missa choralis dem feierlichen Gloria des römischen Rituals entlehnt, während er zum Credo dasselbe Motiv gänzlich so beibehalten hat, wie es vom Priester intonirt wird.) Wir berühren diesen Punct deshalb, weil vor einiger Zeit einem sonst sehr strebsamen Tonkünstler von einem unserer geschätztesten Mitarbeiter ein Tadel deshalb zu Theil wurde, weil auch er den Anfang des Gloria und Credo nicht mitcomponirt hatte, und glauben hierdurch manchen weiteren Mißverständnissen vorzubeugen.*) Was die Trennung des Meßtextes in weitere Unterabtheilungen betrifft, so haben grade die untergeordneteren Talente in dieser Beziehung am Meisten gesündigt, und ihnen gegenüber sollte die Kritik mit aller Strenge verfahren. Allerdings würde es eine höchst langweilige Monotonie geben, sollte stets Alles in einem Zuge componirt werden, ja dies würde sogar nicht einmal dem Inhalte entsprechend sein, aber so viel verlangen wir, daß die Trennung nicht eine allzu isolirte sei, sondern daß die einzelnen Unterabtheilungen zum Ganzen in einem gewissen verwandtschaftlichen Verhältnisse stehen, wie dies auch in den Werken eines Palestrina, Beethoven, Liszt u. A. der Fall ist. Die Einheit muß stets gewahrt bleiben, denn Nichts stört die Andacht mehr, als Zerrissenheit und Spaltung innerhalb der heiligen Handlung selbst, und vergesse man nicht, daß Messen für die Kirche, nicht aber für den Concertsaal geschrieben werden. Nach diesen kleinen Abschweifungen wenden wir uns zu Palestrina's Werk zurück. Genau mit demselben Motive wie das erste Kyrie beginnt das Credo mit dem Patrem omnipotentem zuerst dreistimmig mit Tenor, Bariton und Baß, und in derselben Weise wie dort schließt sich der ganze sechsstimmige Chor an, nur mit dem Unterschiede, daß, während bei dem ersten Kyrie der erste Sopran das Hauptmotiv weiterführt, dies hier von dem zweiten Sopran übernommen wird, bis dieser Hauptsatz mit dem et homo factus est abschließt. Durch die in diesem Satze zur Geltung gebrachte großartige, mächtig wirkende Contrapunctik wird nicht nur die Aufmerksamkeit des Hörers stets rege erhalten, sondern er selbst wird sich durch die Allgewalt der Tonmassen unwillkürlich mit fortgezogen fühlen, bis er endlich durch das, wir möchten sagen, rührende Crucifixus, welches jetzt vierstimmig (zwei Soprane, Alt und Tenor) ertönt, an die Schmerzen des Welterlösers und an seine eigene Schuld daran erinnert wird. Trostvoll tritt aber das gleichfalls noch vierstimmige et ascendit in coelum in seiner kräftigen melodischen Bewegung auf, bis man zu der Gewißheit gelangt: cujus regni non erit finis. Nun erst vereinigt sich der ganze Chor in dem markigen Schlußgesange et in spiritum sanctum, in welchem der allein seligmachende Glaube in beredtem Ausdruck sich manifestirt. — Würdevoll beginnt der erste Sopran in langausgehaltenem Tone das Sanctus (sechsstimmig), während die anderen drei Stimmen in ihrer rhythmischen Bewegung uns von Neuem den inneren Zusammenhang auch dieses Satzes mit dem Kyrie und Credo erkennen lassen, und dieses Band der inneren Verwandtschaft tritt dem Hörer während des ganzen Satzes lebhaft vor die Seele, wogegen das darauf folgende vierstimmige, im fugirten Style geschriebene Benedictus seines zur Freude geneigten Charakters wegen auf das ebenfalls fugirte sechsstimmige Osanna vorbereitet, in welchem der Alt die Melodie ergreift. Auch die beiden das Ganze abschließenden Agnus Dei halten das innere geistige Band, welches die einzelnen Theile unter sich zum einheitlichen Ganzen verbindet, fest und setzen somit diesem Meisterwerke die Krone auf. Ja, in der That, ein Meisterwerk ist es, welches hier zum ersten Male der Oeffentlichkeit übergeben worden ist, denn unstreitig ist die vorliegende Messe eine der hervorragendsten des unsterblichen Meisters, würdig, seiner Missa Papae Marcelli, den Improperien und dem Stabat mater an die Seite gesetzt zu werden. Wir haben wohl an dieser Stelle nicht mehr nöthig, auf die Meisterschaft Palestrina's in den reinen Dreiklangsfolgen und in der Contrapunctik besonders hinzuweisen, das aber meinen wir hervorheben zu müssen, daß sicher Niemand beim Anhören dieses großartigen Werkes eines überwältigenden Eindruckes sich wird erwehren können. Am Schluß der Partitur findet sich folgende Bemerkung, die wir den Lesern nicht verschweigen dürfen: „Nachdem vorstehende Messe bereits gedruckt war, nahm der Hr. Verleger bei einer zufälligen Reise ein Exemplar derselben mit nach Rom, wo sie durch den deutschen Priester Hrn. Haberl sorgfältigst mit einer Abschrift Baini's verglichen, und die von unserer Regensburger Ausgabe abweichenden Lesarten einkorrigirt wurden. — Wenn nun gleich Proske in seiner bekannten Manier die Originalnoten mit ängstlicher Treue copirt, und nach denselben seine Partitur gebildet hatte, so läßt sich doch nicht leugnen, daß in jenem Codex mancherlei Schreibfehler vorkommen, deren Verbesserung Proske und Baini jeder auf seine eigene Art versuchten. Der Herausgeber hat beide Lesarten nochmals auf's sorgfältigste verglichen und die wichtigeren Veränderungen gegenübergestellt, wie sie unten (im Partituranhang) folgen. Da ihm in einigen Stellen die Baini'sche Lesart die bessere schien, so hat er auch bei Aufführung dieser Messe dieselbe beibehalten." Daß der Herausgeber dies Letztere gethan, müssen wir lobend anerkennen, denn in der That ist die Baini'sche Lesart durchweg nicht nur die bessere sondern auch die richtigere, namentlich in Bezug auf correcte Unterlage des Textes unter die Noten. Hierin hat bekanntlich Proske schon seit Beginn der Musica divina sehr viel gefehlt, und wir können der ganzen Sammlung nur Glück wünschen, wenn Seitens des jetzigen Herausgebers grade auf diesen wichtigen Punct mehr Sorgfalt verwendet wird. Ein Hauptverdienst der alten Meisterwerke besteht eben darin, daß bei der Unterlage der Texte mit größter Gewissenhaftigkeit verfahren worden ist, im Gegensatz zu der neueren, moderneren, hauptsächlich u. A. durch Mendelssohn*) herbeigeführten Unsitte, die Noten mit Sylben zu überladen, wodurch sowohl den Ausführenden als den Zuhörenden das Verständniß stark erschwert wird. Dadurch, daß auf solche Weise die Alten ihren fließenden Gesang nicht unnöthig sondern nur da unterbrachen, wo es die natürliche Schönheit und das Gesetz geboten, erhielten selbst ihre complicirtesten Compositionen jene Klarheit und Durchsichtigkeit und mit ihnen jene hinreißende Wirkung, die uns heute noch mit Bewunderung auf dieselben blicken läßt.

(Fortsetzung folgt.)

*) Siehe deshalb S. 119 die entsprechende Berichtigung.

*) Man betrachte außer vielen anderen Beispielen nur z. B. die an den Chor No. 23 im „Paulus" sich anschließende Fuge „Denn alle Heiden", und man wird die Richtigkeit obiger Behauptung zugeben müssen.

Correspondenz.

Leipzig.

Der Gesangverein Ossian, welcher am 5. März sein vierundzwanzigjähriges Stiftungsfest feierte, brachte Händel's „Acis und Galathea" zu Gehör. Da sich der Ossian schon seit Jahren höhere Aufgaben gestellt und größere Werke zur Aufführung gebracht, so ließ sich auch diesmal eine den wirklichen Kunstansprüchen genügende Reproduction erwarten. Die Solisten, Frl. Stürmer, HH. Weber und Zehrfeld, hatten ihre Partien sehr correct einstudirt und gestalteten sie zu genußreichen Kunstleistungen. Die stets vortrefflichen Chorleistungen des Vereins haben wir schon im vorigen Winter ehrenvoll erwähnt; sie waren auch diesmal sehr exact und von musterhafter Intonation. Und da auch das kleine Orchester die Begleitung recht angemessen ausführte, kam die Reproduction des nicht ganz leichten Werks zu einer Vollendung, wie sie von dergleichen Chorvereinen nur selten erreicht wird. Das zahlreich versammelte Publicum belohnte den dargebotenen Kunstgenuß durch reiche Beifallsspenden. Hr. Capellm. Volkland, welcher zum ersten Mal als Vereinsdirigent fungirte, hat sich durch sorgfältiges Einstudiren des Werks ein wesentliches Verdienst um den Verein erworben. —

Mit dem zehnten Concert am 8. März hat die „Euterpe" ihren diesjährigen Cyclus höchst ehrenvoll geschlossen. Weber's Euryanthen-Ouverture eröffnete dasselbe und gab uns nebst den übrigen Orchesterleistungen des Abends abermals den Beweis, wie auch ein aus verschiedenen Kräften zusammengesetztes Orchester dennoch Ausgezeichnetes zu leisten vermag, wenn es nur einige Monate unter einem vortrefflichen Dirigenten zusammenwirkt. Während die früher zuweilen gerügten Nachlässigkeiten größtentheils nur einzelnen Mitgliedern zur Last zu legen sind, und nur für die Accompagnements der Solisten noch mehr Sorgfalt anzuempfehlen ist, fielen die Leistungen, im Ganzen betrachtet, schon nach den ersten Concerten recht befriedigend aus. Doch wäre es wünschenswerth, daß das Orchester wenigstens einige Monate vor jeder Saison seine Proben begänne, um sogleich anfangs ein exactes Ensemble zu erzielen. Was uns die Euterpeconcerte besonders werthvoll macht, ist, wie schon öfters bemerkt, die Berücksichtigung neuerer, wenig bekannter Werke, welche, wie z. B. Schumann's „Faust", zuweilen unter großen Opfern in möglichster Vollendung vorgeführt worden. Auch diesmal hörten wir zwei größere Chorwerke, nämlich: Schumann's „Requiem für Mignon" und Gade's „Comala", welche beiderseits gute Solisten, zuverlässige Chöre und ein präcis accompagnirendes Orchester erfordern. Die Soli, in den Händen der Damen Lilli Lehmann und Stürmer und des kgl. Opernsängers Hrn Keller aus Hannover, bieten zwar keine großen technischen Schwierigkeiten, wohl aber verlangt deren psychische Auffassung und charakteristische Darstellung sorgfältiges Studium und Hineinleben in die darzustellenden Seelenstimmungen. Diese Bedingungen wurden theilweise recht befriedigend erfüllt. Die zarte, flexible Stimme von Frl. Lehmann eignet sich zwar nicht besonders gut für dergleichen Partien; denn anstatt über Chor und Orchester zu dominiren, wurde sie oft von deren Klangmassen übertönt. Doch entschädigte die treffliche Künstlerin durch psychologisch wahre Reproduction und feine technische Ausführung. Frl. Stürmer hatte ihre frühere große Befangenheit nun anscheinend glücklich überwunden, entfaltete den vollen Wohlklang ihrer kräftigen Stimme und sang zugleich mit recht anerkennenswerther Sicherheit. Auch die Aussprache mancher Consonanten gelang ihr besser als früher; jedoch wird sie denselben noch fernere Aufmerksamkeit widmen müssen. Ihre Gesangsleistungen berechtigen jedenfalls zu recht erfreulichen Hoffnungen. Hr. Keller sang außer den Soli's in den beiden Vocalwerken die Arie aus „Elias" „Es ist genug: So nimm nun Herr" rc. Der milde Klangcharakter seiner Stimme, verbunden mit gefühlvollem Vortrag, wirkte sympathisch und animirte zu lebhaftem Applaus, trotzdem in der Intonation einige Unsicherheiten hervortraten. Der Chor löste seine Aufgaben präcis, rein und wohlklingend. Schließlich sprechen wir nochmals dem Euterpe-Directorium unseren Dank aus für sein fruchtbringendes Wirken und leben der angenehmen Hoffnung, dasselbe werde auf der betretenen Bahn fortschreiten und uns in der künftigen Saison wieder ähnliche werthvolle Genüsse darbieten. —

Dr. J. Schucht.

Am 9. brachte die Singakademie in der Thomaskirche Fr. Schneider's Oratorium „Das Weltgericht" zur Feier des 50jährigen Jubiläums der ersten Aufführung dieses Werkes (im Jahre 1820) unter Mitwirkung des Thomanerchors und tüchtiger anderer Kräfte zu Gehör. Abgesehen von diesem an sich ganz pietätvollen Grunde bietet, wie sich auch aus dem nur mäßigen Besuche schließen ließ, das Werk selbst weniger Veranlassung zu einer Wiederaufnahme desselben als spätere Oratorien dieses Autors, wie z. B. „Pharao" oder „Das verlorne Paradies". Nur in den dämonischen und düster leidenschaftlichen Situationen erhebt es sich bis zu einer wenn auch ungleichen doch oft ganz dramatisch feurigen Lebendigkeit und hier finden sich oft schon ganz interessante Berührungspuncte mit Spohr, Marschner und Löwe, sonst ist jedoch das Streben des Comp. hauptsächlich auf ansprechende Melodik, Wohllaut und Sangbarkeit, tüchtig gearbeitete Fugen und andere, sein contrapunctisches Können in günstigem Lichte zeigende polyphone Combinationen gerichtet. Hiermit vereinigt sich eine öfters ganz fesselnde Intelligenz der Instrumentirung, namentlich was interessante Verwendung und Combinirung der Soloinstrumente betrifft; sein geistiger Aufschwung jedoch gelangt in der Regel nur bis zu einer gewissen verklärten Heiterkeit, ohne an die, über die höchsten übernatürlichen Begriffe handelnden Gedanken des Apel'schen Buches heranzureichen, ja vielfach erscheint der kirchliche Styl bedenklich verlassen und wird auffallend opernhaft oder bewegt sich doch in einer für die Anschauungen der Gegenwart zu ehrbar gemüthlichen, rhythmischen wie formellen Steifheit und Schablonenhaftigkeit. Freieres Streben nach charakteristischem Ausdruck tritt erst in den späteren Werken hervor und insofern ist Fr. Schn.'s Streben und Wirken keineswegs in einer Zeit zu unterschätzen, welche in ein immer blasseres Epigonenthum verfiel und in der z. B. Bach und der letzte Beethoven noch größtentheils unverstanden waren. In solcher Zeit wirkte grade Schn. in erfrischendem Grade anregend auf seine künstlerische Umgebung und bildete eine ganze Reihe tüchtiger Schüler wie Dr. Stade, Thiele, Engel, Rebling, Th. Schneider rc. — Was die heutige Aufführung betrifft, so verdient das Streben des Hrn. Dir. Claus, welcher mit dem noch ziemlich unsicheren Orchester zuweilen einen schwierigen Stand hatte, jedenfalls freundlichste Aufmunterung, besonders insofern, als derselbe nicht erfolglos bemüht gewesen war, sowohl in die Chöre als auch in die Soloquartette feinere Nuancirungen zu bringen. Letztere zeigten sich in der ersten Hälfte noch nicht hinreichend eingesungen, die Chöre dagegen leisteten, wenn sie auch die dämonischen Stellen nicht machtvoll genug zur Geltung brachten und auf deutliche Aussprache sowie Entschiedenheit der Intonationen noch durchgängigere Sorgfalt verwenden können, doch in Bezug auf Wohlklang und regen Eifer vieles Lobenswerthe. In gleicher Weise verdienen die Solisten Frl. Klauwell, in der wir eine mit zwar nicht großer aber reiner und wohlklingender hoher Sopranstimme begabte, ganz talentvolle junge Dame kennen lernten, Frl. Clara Schmidt sowie die HH. Singer und Ravenstein Anerkennung für ihre treffliche und zuweilen recht belebte Darstellung;

besonders trat Hrn. Singer's klangvoller Tenor wohlthuend hervor. Hr. Cantor Finsterbusch hatte wegen ernsten Unwohlseins mit der schweren und ihm etwas zu hoch liegenden Partie des Satan keinen leichten Stand und erreicht hoffentlich noch freieren, leichter ansprechenden Ansatz besonders der höheren Töne, verdient aber im Allgemeinen ebenfalls warme Aufmunterung. — H.......n.

Dresden.

Unsere Concertsaison beginnt zu Ende zu gehen; die letzte Zeit brachte außer einer Soirée der blinden Zithervirtuosin Annette Kuhn aus München nur noch einige Privatsoiréen. Am 18. März gab Organist August Fischer ein größeres geistliches Concert in der Neustädtischen Kirche unter Mitwirkung von Frau Bellingrath-Wagner, den HH. Fitzenhagen, Bruns, Köhler, Blaßmann, einigen Mitgliedern der Dresdener Singakademie und dem Stadtmusikcorps. Das Concert war zum Besten des Bachdenkmals in Eisenach bestimmt, jedoch die Betheiligung leider so gering, daß der Concertgeber wohl kaum auf die Kosten kommen konnte. Hr. Fischer spielte ein Präludium und eine Orgelphantasie von Bach mit gewohnter Virtuosität, welche seine bedeutende Meisterschaft auf diesem Instrumente kundgab. Mit schöner Stimme und feiner Auffassung sang Frau B.-W. eine Arie aus Bach's Pfingstcantate mit obligater Violoncellbegleitung (von Hrn. Fitzenhagen ausgeführt) und Mendelssohn's „Hör' mein Bitten ꝛc.". Ebenso gab die Baß-Arie aus „Makkabäus" von Händel Hrn. Köhler Gelegenheit, seine prächtigen Stimmmittel zu entfalten. Sämmtliche Gesänge wurden auf der Orgel begleitet. Hr. Bruns blies eine Phantasie von Belcke über den Choral „Wer nur den lieben Gott" für Posaune mit großer Bravour, schönem, weichem und gebundenem Tone, ja sogar Triller in der höchsten Lage zeichneten sein Spiel aus. Den Schluß bildete eine Symphonie für Orchester mit Orgel von Fischer unter Leitung des Hrn. Blaßmann. — Ein Frl. Schtetinine aus Rußland veranstaltete am 19. mit dem sechzehnjährigen Violinvirtuosen Henry Herold eine Soirée. Frl. Sch. ist eine gute Salonspielerin; für den Concertvortrag hingegen fehlt ihr noch so Manches. Sie spielte: Variations serieuses von Mendelssohn, kleine Sachen von Mozart, Bach, Scarlatti, Rubinstein, Lechetizky, Heller, Wieniawsky und Chopin's Gmoll-Ballade. Der Wunderknabe Henry Herold besitzt außerordentliches Talent, nur überstieg Spohr's achtes Concert noch etwas seine Kraft; viel besser gelang ihm die Phantasie-Caprice von Vieuxtemps und eine Polonaise von Wieniawsky. Bei weiteren ernsten Studien verspricht Hr. H. ein höchst hervorragender Geiger zu werden, denn seine Anlagen erschienen ganz bedeutend. — In Hrn. B. Lang aus Boston lernten wir in seinem am 12. veranstalteten Clavierconcerte einen mit schöner Technik und guter Auffassung begabten Pianisten kennen. Seine Leistungen (Gmoll-Concert von Mendelssohn, Polonaise von Weber-Liszt und Scherzo von Chopin) waren ausgezeichnet; weniger gefielen uns seine Compositionen, zwei Phantasien in C und A, welche nichts Neues und Interessantes boten. — Jus.

München.

Am 4. März veranstaltete die hiesige kgl. Musikschule ein Winterconcert, um auch im Laufe des Schuljahrs den Freunden der Anstalt einen Einblick in ihr Wirken zu bieten. Der große Andrang der Zuhörer ließ auch diesmal wieder erkennen, welches warme Interesse die hiesige Einwohnerschaft dem jungen Kunstinstitute entgegenbringt. Die Zuhörerschaft fand sich in ihren Erwartungen nicht getäuscht. Trotz der Länge der Aufführung (von Abends 6 bis beinahe 10 Uhr) und dem überreichen Programm folgte man doch den Vorträgen bis zum Schlusse mit größter Aufmerksamkeit und zollte den meisten derselben reichen Beifall. Das Programm enthielt zwölf Nummern; daß die jedenfalls zu tadelnde Länge des Concertes nicht ermüdete und Frische und Empfänglichkeit dem Publicum nicht abhanden kam, ist nur der verständigen Eintheilung des Programms zuzuschreiben, die durchgängig instrumentale und vocale Vorträge mit einander wechseln ließ.

Mit großer Spannung sah man begreiflicher Weise den Leistungen der Clavierschüler entgegen, welche bei früheren Prüfungsconcerten größtentheils aus Bülow's Schule hervorgegangen waren. Da das Publicum deshalb gewohnt war, den höchsten Maßstab an die Leistungen derselben zu legen, so muß man es als ein gutes Zeichen für die Unterrichtsweise des Hrn. Bärmann betrachten, daß die Pianofortevorträge warm und anerkennend aufgenommen wurden. In der That lieferten die Leistungen den Beweis, daß dem vorhandenen Talent der Zöglinge eine entsprechende Pflege nach allen Seiten hin zu Theil geworden war. Als der Begabteste der Schüler verdient Hr. Bußmeyer aus Braunschweig Erwähnung, der die Etuden von Chopin, Henselt, besonders aber Liszt's Campanella in so sinniger Weise zur Geltung brachte, daß der Zuhörer geschlossene Stimmungsbilder erhielt. Außerdem trug Frl. Kirmeyer aus München das italienische Concert von Bach und Frl. Gilchen aus Würzburg Beethoven's Clavierconcert in Cmoll mit erheblich vorgeschrittener Technik wenngleich noch etwas hartem Anschlag vor. Mendelssohn's Violinconcert, obgleich von A. Firnbacher aus München mit gut durchgebildeter Technik und seelenvollem Ausdrucke vorgetragen, erwies sich doch in Anbetracht des Zweckes, die Leistungen von Schülern zu zeigen, als viel zu lang.

Bekanntlich soll die hiesige Musikschule in erster Linie sowohl in instrumentaler als vocaler Beziehung eine Pflanzstätte für ächt künstlerische Opernleistungen und nach dem Willen ihres hohen Gründers die übrigen Musikfächer weniger in den Vordergrund gestellt werden. Mit entsprechendem Tacte hatte deshalb auch Prof. Rheinberger für das Orgelspiel nur Bach's kurze Gmoll-Phantasie gewählt. Herr Glötzner aus Weiden trug dieselbe in frischen kräftigen Zügen mit klarem Auseinanderhalten sämmtlicher Stimmen wirksam vor. Leider trübte der Umstand, daß die Stimmung der Orgel nicht ganz rein war, hier und da den sonst günstigen Eindruck der Leistung. Ebenso hatte Prof. Rheinberger als Lehrer der Composition schönen Erfolg mit einer Composition seines Schülers J. Stich aus München, einem Concertstück für Oboe, welches sich sowohl bezüglich ausdrucksvollen Gesanges als auch geschmackvoller Instrumentirung als sehr wirkungsvoll erwies. Auch brachte der junge Oboist L. Stadler aus München (Schüler von Bizthum) die gefällige Composition zur besten Geltung und wurde gleich dem Componisten mit reichem Beifall belohnt. Das lebhafteste Interesse erregte jedoch die Vereinigung aller dieser jungen instrumentalen Kräfte zur Durchführung der Mozart'schen Esdur-Symphonie. Sämmtliche Streich- und Rohrinstrumente waren von Schülern der Anstalt besetzt, die eine solche Frische und Energie in der Ausführung bewiesen, daß hauptsächlich das Scherzo und der letzte Satz die strengsten künstlerischen Anforderungen zu befriedigen vermochten. Als besonders gelungen sind die Leistungen der Bläser im Trio der Menuett zu bezeichnen. Desgleichen erwarb sich Hofcapellm. Wüllner, der während des ganzen Concertes das Orchester leitete, hohe Verdienste um das Ganze.

Gegenüber den vortrefflichen orchestralen Leistungen gelang es den Vocalvorträgen hauptsächlich insofern Interesse zu erregen, als sie einen Blick in die streng methodische Art der Stimmbildung gewährten. Durch correcte Ausführung sowohl als durch jenen fesselnden Wohllaut, den freies natürliches Ausströmen des Tones stets erzeugt, bildeten die Vocalvorträge einzeln wie im Ensemble des Chors den Glanzpunct des Abends. Hofcapellm. Wüllner führte seine Chorclasse in einem fünfstimmigen Gesange von Eckhard und einem sechs-

stimmigen von Stobäus vor. In letzterem gab sich ein so mächtiges Ineinanderwirken der verschiedenen Stimmen kund, daß der Eindruck nahezu überwältigend war. Diesen beiden geistlichen Liedern folgten später drei weltliche von Mendelssohn, Hauptmann und Schumann. Der belebende Duft, der dieselben durchzog, gipfelte in „Schön Rohtraut", welches mit wahrhaft dramatischer Intensivität und höchst feiner Klangschattirung durchgeführt wurde. — Zu erfreulichen Wahrnehmungen regten die Leistungen der Schüler des Prof. Hey an, der, wie uns scheint, mit Erfolg den sichern Weg betreten hat, unsrer vaterländischen Gesangskunst eine wirklich deutsche Methode zu schaffen. Bei dem Interesse, welches in jetziger Zeit die Frage nach psychologischer Durchbildung der Stimme erregt, mußte die Aufmerksamkeit um so gespannter auf die Leistungen der Schüler gerichtet sein und bestätigte die Vorführung derselben neuerdings in sehr günstigem Grade die Richtigkeit und Sachgemäßheit des Hey'schen Systems. Frl. Mahler aus München sang die Zerlinenarie aus „Don Juan" mit Orchester und bewies dabei tüchtige Sicherheit, reine Intonation und gute Ausgleichung der Register. Eine wärmere Vortragsweise wird mit der Zeit ihrem Gesang zu entschiedenerer Wirkung verhelfen. Hr. Engelhard aus Meiningen, welcher „Fanfare" und „Frühlingsnacht" von Schumann vortrug, besitzt eine kräftig schöne Tenorstimme, der bei fleißigem Studium eine schöne Zukunft in Aussicht zu stellen ist. Den besten Eindruck machten Beethoven's schottische Lieder, besonders die von Frl. Ottiker aus Zürich vorgetragenen, welche mit so viel Innigkeit und Wohllaut sang, daß sie die Anwesenden zu stürmischem Beifall hinriß. Frl. Ottiker besitzt einen sympatischen weichen Mezzosopran, dessen tiefe Töne schon vollständigen Altcharakter haben. Außerdem sang Frl. Ottiker mit Frl. Briegleb aus Nürnberg aus den Schottischen Liedern ein Duo, in welchem die überraschende Verschmelzung der beiden Stimmen in Folge der höchst gleichartigen Tonbildung Sensation erregte. Für den bezaubernden Humor Beethoven's in „Das Bäschen in unserm Sträßchen", gesungen von Frl. Briegleb, erschien uns das begleitende Trio zu schleppend, überhaupt war bei dem ernsten Charakter des Concertes jedenfalls zu wenig Stimmung für die anmuthige Laune dieser Musik. —

Allgemein befriedigt schied man sonst aus dem Concerte. Wenn die Musikschule ihre Leistungen in gleichem Geiste fortsetzt, so kann sie nach manchen Seiten erheblich reformirend in das Musikwesen unserer Tage eingreifen und nicht nur neue und gediegene Gesichtspunkte hinstellen sondern auch Kräfte schaffen, die sie zu verwirklichen vermögen.

Br.

Paris.

Es gereicht dem Freunde deutscher Kunst zum Vergnügen, die Fortschritte wahrzunehmen, welche sich sowohl im Vortrage der ausübenden Künstler, wie auch in der Geschmacksbildung des Publicums in Bezug auf die alten und neuen Meister deutscher Musik seit einiger Zeit geltend machen. Vor Allem ist die Thatsache zu constatiren, daß es beinahe ausschließlich deutsche Componisten sind, welche das Programm der Conservatoire-Concerte, der Concerts populaires im Cirque Napoléon und der zahlreichen seit Kurzem ins Leben getretenen Kammermusik- und Quartett-Vereine bilden, und daß hier keine Musik-Production mehr auf Theilnahme und Achtung Anspruch machen kann, welche nicht die Namen Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Schubert, Raff, Rubinstein — abgesehen von den in Paris seit lange beliebten Werken Haydn's und Mozart's — aufzuweisen vermag. — Die in dieser Saison unter dem Namen Société-Schumann ins Leben getretene Künstler-Gesellschaft, mit dem Pianisten Delahaye und dem Neger-Violinisten White an der Spitze, hat bereits mehrere Kammermusik-Concerte im Salle Erard veranstaltet, die sich, was allen Freunden der vor Kurzem in Paris noch verketzerten Schumann'schen Musik gewiß angenehm klingen wird, großen Zuspruchs erfreuen. Zur Aufführung gelangten u. A. von Schumann: das Clavier-Quintett und das Clavier-Quartett, zwei Streich-Quartette und ein Trio; ferner ein Trio und eine Sonate (für Clavier und Violine) von Raff und das Emoll-Quartett von Volkmann, welche Werke sich insgesammt der besten Aufnahme erfreuten. Demnächst wird auch das Quintett des in Leipzig gebildeten jungen Skandinaviers Svendsen nebst anderen Novitäten zur Ausführung gelangen.

Die HH. Vieuxtemps und Jacquard gaben zwei Kammermusik-Concerte im Salle Pleyel. Vieuxtemps bewährte sich neuerdings wieder in Schubert's schönem Dmoll-Quartett und in dem Beethoven'schen Quartett in Fmoll (No. 11) als bedeutender Virtuose, dominirte jedoch zuweilen zu sehr als Concertspieler mit Manieren, die sich im Quartettspiel nicht wohl rechtfertigen lassen. Bei der Gewalt seines Bogenstriches wurden die übrigen Partien allzusehr in den Schatten gestellt, obwohl die HH. Marsik (zweite Geige), Ries (Viola) und Jacquard (Violoncell) in ihrer Art treffliche Künstler sind.

Das Quartett der HH. Alard und Franchomme, welches seine jährlichen Productionen fortsetzt, zeigt, wie man bei uns in Deutschland Beethoven nicht spielt. Es huldigt einer süßelnden und koketten Vortrags-Manier, die auf Ton und Ausdruck wenig Gewicht legt und sich in entnervender Sentimentalität gefällt — ein Quartett für schwindsüchtige Männer und nervöse Frauen.

Viel Erfreulicheres bot dagegen kürzlich der junge deutsche Componist und Violinist Franz Ries in einem von ihm veranstalteten Concerte, in welchem ein neues Quartett seiner Composition in Dmoll, das neben strenger Durcharbeitung auch ansprechende thematische Partien enthält, Erwähnung verdient. Als Violinvirtuose ist derselbe ebenfalls auf den guten Bahnen deutscher Classicität und heben wir den geschmackvollen und soliden Vortrag der Beethoven'schen Romanze in F hervor. —

In der Opéra wurde vor Kurzem „Robert der Teufel" mit ganz neuer Besetzung gegeben. Noch nie ist „Robert" so glänzend durchgefallen, als diesmal, trotz der Nilsson als Alice und der Gnaden-Arie, gesungen von Frau Carvalho, welche sich beide ihren Aufgaben ebensowenig stimmlich gewachsen zeigten, als der Tenor Colin und der Bassist Belval dem Robert und Bertram. Für die verwöhnte Nilsson waren Körbe von Blumen in Vorbereitung; nach einem so evidenten Mißerfolge sah man sich jedoch genöthigt, die Blumen hinter den Coulissen &c. zu vertheilen, und einige Gamins pfiffen sich „Wir winden dir den Lorbeerkranz" zu dem unerwarteten Geschenke. —

— ke.

Brandenburg.

Die größte und muthigste That in unserer jetzigen musikalischen Saison war die Aufführung des „Elias" von Mendelssohn, welche am 23. v. M. im Ahlert'schen Saale zum Besten des Frauenvereins stattfand. Schon einmal, am 11. April 1864, von der Steinbeck'schen Singakademie unter Hinzuziehung der Capelle des ersten Garderegiments aus Potsdam executirt, wurde diesmal die Aufführung von demselben Vereine unter Leitung des k. Md. Stuckenschmidt ganz allein durch einheimische Kräfte bewirkt, und war das Orchester hauptsächlich durch das Musikcorps des hier stehenden 35. Infanterie-Regiments vertreten. Die Wiedergabe des Oratoriums war in Betracht der Lage unserer hiesigen musikalischen Verhältnisse eine wohlgelungene. Imponirten auch weder Chor noch Orchester durch die Masse (32 Sopran-, 13 Alt- und 28 Männerstimmen, 11 Geigen, 2 Bratschen, 2 Violoncelle, 3 Contrebässe &c.), so that sich doch ein sichtbares Streben hervor, das Fehlende durch volle Hingabe an das Werk und dessen schwungvolle Ausführung zu ersetzen, welche zuwei-

len einen Schimmer von Begeisterung annahm. Besonders gut gelangen die Baalschöre im ersten Theil. Alle gaben sich viele Mühe und leisteten in den meisten Fällen Alles, was sie irgend leisten konnten. Ganz prächtig und wirksam machten sich einige einschneidende Blecheinsätze und das Trompetensolo des Schluß-Recitativs sowie die dankbare Violoncellstelle in der Arie des Elias „Es ist genug". Ueber die Solovorträge läßt sich gleichfalls nur Rühmliches berichten. Der Repräsentant des Elias trug seine Soli mit gutem Geschmack, durchdacht seiner Nuancirung und kräftigem Ausdruck vor, soweit dies sein weicher Bariton in einer Partie ermöglichen konnte, welche auf die markigere Fülle und dunklere Färbung einer Baßstimme berechnet ist. Die Soli des Obadja wurden mit Wohllaut und zarter Innigkeit von einem bewährten und beliebten Dilettanten vorgetragen. Was den Sologesang der Damen betrifft, so befriedigte er nicht nur im Allgemeinen sondern es wurde auch Einzelnes, z. B. die Sopranarie „Höre Israel" größtentheils vorzüglich gesungen. Würde die Sängerin, welche sich einer ausdrucksfähigen Stimme von großer Klangfülle erfreut, wenn sie aus ihrem höchsten Stimmregister zu einem tieferen hinabsteigt, das mit einem gellenden Druck verbundene Herunterziehen des hohen Tones in jene schöne Manier verwandeln, ihn weich und in seiner ursprünglichen Höhe aushauchend zu verlassen, so müßte der Vortrag noch bedeutend gewinnen. Wir geben diesen zarten Wink, weil die Leistungen der jungen Dame, welche den ganzen Abend vielseitig beschäftigt war, ohne zu ermatten, den Stempel der Vervollkommnungsfähigkeit an sich tragen. Hinsichtlich der kleineren Solopartien sei nur lobend bemerkt, daß das Engelterzett ohne Begleitung, eine gefährliche Klippe für Dilettanten, sehr brav gesungen wurde. Wenn übrigens durch die wohlgelungene Aufführung des „Elias" der Beweis geliefert worden ist, daß ein immer ernsteres Streben nach Vervollkommnung in unsere Dilettantenkreise dringt und ein sichtbarer Fortschritt hervortritt, so ist dies zum größten Theil das Verdienst unsers tüchtigen und energischen Musikd. Stuckenschmidt, welcher unsere musikalischen Kräfte mit starker Hand zusammenzuhalten und gewiß auch noch zu höheren Aufgaben zu begeistern versteht.

Man scheint zu den Aufführungen der Singakademie, welche das nicht hoch genug anzuschlagende Verdienst hat, die Triebe unserer musikalischen Elemente zu schützen und zu pflegen, nur Werke der classischen Vergangenheit berücksichtigen zu wollen. Nun gut. Aus welchem Grunde wird aber zu diesem „allein seligmachenden" Cultus mit so auffälliger Bevorzugung grade die Mendelssohn'sche Muse erhoben? Gern möchten wir aber außerdem der Hoffnung Raum geben, daß sich auch die Vorführung eines gediegenen Werkes der geistig tieferen Richtung der Neuzeit ermöglichen ließe, gegen welche wir ebenfalls starke Verpflichtungen haben und welche von dem edelsten Marke der hoch classischen Kunst genährt und den Fußtapfen der großen Heroen derselben folgend, in ihren zukunftsfähigen Meisterwerken Tondichtungen anzuweisen hat, welche unseren classischen Schöpfungen getrost an die Seite gestellt werden können. — E. K.

Eisenach.

Nachdem der hiesige Musikverein in engerem Kreise Mendelssohn's „Athalja" aufgeführt, hat er durch das am 9. d. M. stattgefundene Concert die leider zu kleine Serie der vorzugsweise orchestralen Aufführungen zum Abschluß gebracht, deren er auch Nichtmitglieder theilhaftig werden läßt. Beethoven's Adur-Symphonie kam auf so vortreffliche Weise zur Ausführung, daß in der That der Dirigent wie die übrigen Mitwirkenden stolz darauf sein können, die schwerste der diesen Winter gespielten Symphonien am besten zur Darstellung gebracht zu haben. Frl. Steffan aus Mühlhausen wußte die aus der Anschauungsweise einer Zeit, in welcher man sich die Liebe nur im Schäferkleide darzustellen vermochte, hervorgegangene Arie aus „Acis und Galathea" in ansprechender Weise zu interpretiren und brachte die. in der Händel'schen Arie durch die steife Form in Schranken gehaltene Wärme ihres Gefühls in den freigebig noch über den Umfang des Programms hinaus gespendeten Liedern zu vollem Ausdruck. Sie verzichtet auf alle Effecthascherei und Künstelei, durch die heutzutage namentlich Sängerinnen von ihrem eigentlichen Gebiet so sehr abirren, und begnügt sich mit der rein künstlerischen Wirkung, was ihr Dank den ihr zu Gebote stehenden Stimmmitteln und ihrer Auffassung auch immer gelingt.

Die sordinenseligen Klänge der von den Streichinstrumenten ausgeführten Zwischennummern, „Träumerei" von Schumann und „Nachtgesang" von Vogt verfehlten nicht, auf das Publicum Wirkung auszuüben. Vielleicht hätte aber doch der ganz gleiche Charakter beider Stücke Veranlassung geben können, eins derselben mit etwas Anderem zu vertauschen, wenn wir auch keineswegs die Schwierigkeit verkennen, entsprechende Zwischennummern zu finden. Um so besser hob sich aber von diesem schwankenden Untergrunde eine frische, kräftig rhythmisirte Ouverture des Dirigenten Hrn. Thureau ab, welcher ebenfalls lebhafter Beifall zu Theil wurde.

So können wir mit Befriedigung von diesen Concerten Abschied nehmen und hoffen, daß die diesjährigen Erfolge auch nächsten Winter dem Dirigenten und den übrigen Mitwirkenden Arbeit und Mühe, den Musikverein aber Kosten nicht scheuen lassen, die Concerte wieder ebenso aufzunehmen. Sie dürfen sich dann sagen, etwas Tüchtiges für die Pflege der Musik in hiesiger Stadt gethan zu haben. —

Zürich.

Im fünften Abonnementconcert welches am 8. in der Tonhalle stattfand, traten als Solisten Hofpianist Th. Ratzenberger und Frl. Volkart auf. Der freundliche Empfang, den das Publicum Frl. Volkart bereitete, gab deutlich zu erkennen, wie sehr man sich auch hier der schönen Erfolge freut, die sie jüngst auf ihrer Concertreise in Leipzig und anderwärts errungen. Ref. wenigstens legt als Züricher großen Werth darauf, daß sie dem Auslande beweisen, wie in den schönen Geländen an der Sulach und Limmat nicht einzig nur Baumwollenbarone, Gesetzgeber, Seidenherren und Schulmeister gedeihen. Frl. V. sang Händel's Arie „Lascia ch'io pianga" und drei Lieder von Robert Franz mit warmer Empfindung und künstlerisch durchdachtem Vortrage. — In Hrn. Ratzenberger lernten wir in Beethoven's Esdur-Concert einen hervorragenden Clavierspieler kennen. Vor Allem ist die vollendete Technik zu rühmen, mit welcher Hr. R. die Schwierigkeiten des Werkes überwand. Alles kam klar und fein zu Gehör; auch entbehrte der Vortrag der Noblesse keineswegs, während wir dagegen glauben, daß in Bezug auf Schwung und Feuer, auf warme Beseelung des Spiels noch eine erhöhte Leistung denkbar sei. Unter den drei Stücken, welche der Künstler allein vortrug (Menuett von Beethoven, Phantasiestück in Walzerform von Dräseke und Rhapsodie hongroise von Liszt) gab besonders das letzte geistvolle Werk dem Spieler Gelegenheit, glänzende Bravour zu entwickeln. Das Publicum lohnte Hrn. R. wiederholt mit verdientem Hervorruf. — Das Orchester leitete das Concert auf würdige Weise mit der prachtvollen Ouverture zur Oper „Genovefa" von Schumann ein. Ganz ausgezeichnet gelang der erste Theil der Ouverture, worin besonders auch das trefflich nuancirte Spiel der ersten Geigen bezauberte. Auch der folgende Theil ging trotz der großen Schwierigkeiten im Ganzen sehr gut. Das wiederholt auftretende Unisono-Motiv hätte wohl noch mehr leidenschaftlich-dramatischen Ausdruck vertragen; doch geben wir gern zu, daß das Mögliche geleistet worden sei, und die beabsichtigte Wirkung nur durch eine noch stärkere Besetzung der Saiteninstrumente zu erzielen sein möchte. Die keines-

wegs leichte Begleitung des Clavierconcertes gelang im Ganzen (das stellenweise Schleppen der Bässe z. B. abgerechnet) vorzüglich. Gade's Bdur-Symphonie endlich wurde mit ebenso viel Zartheit als noblem Schwung und Feuer gespielt und erfreute sich des lebhaftesten Beifalls der Zuhörer. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Aachen. Im letzten (fünften) Abonnementconcert trat zum ersten Male Violoncellist Friedrich Grützmacher aus Dresden mit so allgemein durchschlagendem Erfolge auf, wie er daselbst nur in den seltensten Fällen vorzukommen pflegt. Außerdem wurden zu Gehör gebracht: eine ebenfalls sehr beifällig aufgenommene Concert-Ouverture in Ddur von F. Breunung, Hiller's Thränodie „O weint um sie" und Mendelssohn's „Walpurgisnacht". —

Berlin. Am 12. vierte Soirée der Stern'schen Symphonicapelle: Ouverture zu „Der blonde Eckbert" von Rudorff, Fmoll-Concert von Chopin (Frl. Lichterfeld), Gesangsscene von Spohr (Barth), achte Symphonie von Beethoven ꝛc. — Am 25. Concert des Stern'schen Gesangvereins mit Frau Otto-Alvsleben und den HH. Otto und Betzacher. —

Basel. Am 13. neuntes Abonnementconcert: „Iwan IV." von Rubinstein, Octett Op. 166 von Schubert, Terzett von Beethoven und Amoll-Symphonie von Mendelssohn. In dieses Programm hatte sich beiläufig auch die Cavatine aus dem „Barbier" verlaufen. —

Breslau. Am 8. Abonnementconcert des Orchestervereins mit Alma Holländer: Ouverture zu „Benvenuto Cellini" von Berlioz, ungarische Rhapsodie von Liszt, Fdur-Symphonie und Emoll-Concert von Beethoven ꝛc. —

Brüssel. Am 10. erste Beethoven-Soirée des Pianisten Brassin; u. A. Edur-Sonate Op. 109. — Am 13. populaires Concert mit Mary Krebs: Lustspielouverture von Rietz, Scherzo aus der Gdur-Symphonie von Jadassohn, Claviersoli von Schumann, Rubinstein, Bach und Beethoven, Spohr's „Weihe der Töne" ꝛc. —

Coblenz. Am 4. sechste Symphonie-Soirée des Cpm. Keiper: Ouverture zu „Macbeth" von Taubert, Dmoll-Symphonie von Wüerst ꝛc. —

Copenhagen. Am 10. erste Soirée der HH. Neupert, Svendsen ꝛc.; u. A. Trio Op. 33 von Kiel. —

Eisleben. Am 16. Concert des Musikvereins: Mozart's Gmoll-Symphonie, Ouverturen zu „Freischütz" und „Cortez", Violinconcert von Goltermann, Claviersonate Op. 57 von Beethoven, zwei Notturno's von C. Reinecke, Lieder von C. Reinecke ꝛc. Die Solisten waren Violoncellist Ulrich aus Halle (welcher vom 1. April an in Bremen in die Theatercapelle tritt), Seminar-Musiklehrer Lahse (Piano) und Frau Lindemann (Mezzo-Sopran) von dort. Die Freischützouverture, im Geiste Wagner's unter Rein's Leitung ausgeführt sowie Ulrich's Vortrag hatten durchschlagenden Erfolg. —

Erfurt. Am 10. Concert des Soller'schen Musikvereins mit Frau Peschka-Leutner und der Violoncellistin Wandersleb; das etwas bunte Programm bot: Holstein's Haideschacht-Ouverture, Schumann's Dmoll-Symphonie, Violoncellconcert von Lindner, Euryanthenarie und daneben Arie aus dem neu ausgegrabenen „Unterbrochenen Opferfest" von Winter sowie Lieder von Meyerbeer und Abt (!) —

Frankfurt a. M. Am 18. letztes Museums-Concert mit Friedrich Grützmacher aus Dresden, welcher Schumann's interessantes Violoncellconcert daselbst zu Gehör brachte. Außerdem Liebeslieder-Walzer von Brahms (sehr beifällig aufgenommen), Musik zu „Egmont" von Beethoven ꝛc. —

Hamburg. Am 9. sechste Soirée der Florentiner: Fdur-Quartett von Herbeck, Quartette von Beethoven u d Mendelssohn. — Am 11. sechste Soirée der HH. Hohnroth, Schmahl ꝛc.; u. A. Gdur-Quartett von Schubert. —

Hannover. Am 5. Soirée der Florentiner: Amoll-Quartett von Schubert, Harfenquartett von Beethoven bc. —

Leipzig. Am 20. im Conservatorium Gedächtnißfeier für Ignaz Moscheles, in welcher ein sorgsam ausgewählter Immortellenkranz aus dessen Tonwerken zu Gehör gebracht wurde. — Am 24. Armenconcert im Gewandhause mit Frau Flinsch. Programm schwach. —

München. Am 7. wohlthätiges Concert mit den Damen Stehle, Ritter, Mayer, Rabausch und den HH. Vogl, Fischer, Strauß, Walter und Bombo. Aus dem Programm nennen wir: Ouverture zur Cantate „Die vier Menschenalter" von Lachner, Lieder von Wüllner, Lassen, Schumann und Schubert und Claviersoli von Chopin. — Am 9. erstes Abonnementconcert der Akademie: Hornemann's Märchen-Ouverture, Violoncellstücke von Reinecke, Adur-Symphonie von Beethoven und Lieder von Schubert (Fr. Dietz). —

Oldenburg. Am 11. siebentes Abonnementconcert: Edur-Symphonie von Bierling, Violinconcert von Bruch (Concertm. Engel), Egmont-Ouverture ꝛc. —

Paris. Am 6. neuntes Concert des Conservatoriums: Clavierconcert von Gernsheim, Pilgerchor aus dem „Tannhäuser", achte Symphonie von Beethoven ꝛc. — Am 6. fünftes populaires Concert: Faustouverture von Wagner, Pastoralsymphonie von Beethoven ꝛc. — Am 9. dritte Kammermusiksoirée Lamoureux und Maurin: Violinsonate in Cmoll von Raff, Quintett von Schubert und Harfenquintett von Beethoven. — Am 12. sechstes populaires Concert; u. A. Romanze und Scherzo von Schumann, Cmoll-Symphonie von Beethoven, Violinconcert von Mendelssohn, Sivori. — Am 16. Concert Lauterbach's. — Am 22. vierte Kammermusiksoirée von Lamoureux mit Delaborde: Fmoll-Sonate von Rubinstein, Bdur-Trio und Adur-Quartett von Beethoven. — In Orleans concertirte am 11. Wilhelmj mit großem Erfolge. — Am 1. April daselbst Concert Rubinstein's. —

Petersburg. Am 26. v. M. neuntes Symphonieconcert der russischen Musikgesellschaft: „Walküren-Ritt" von Wagner (welche Piece wiederholt werden mußte), Bdur-Symphonie von Schumann, Fdur-Concert von Rubinstein ꝛc. —

Wien. Am 5. Eröffnung der populairen Concerte Carlberg's. Das an 52 Mann bestehende Orchester executirte die Cmoll-Symphonie, Oberon-Ouverture, die Fingalshöhlen-Ouverture und den Nachtgesang von Vogt unter großem Beifalle. — Am 10. Concert der Gebr. Thern (s. Personalien). — Grün schloß in voriger Woche seine Quartettabende mit dem Gmoll-Clavierquartett von Brahms und dem Cismoll-Quartett von Beethoven. — Am 31. drittes Abonnementconcert im neuen Opernhause: Rossini's Messe. —

Zürich. Am 12. Concert des Pianisten Nägeli. Aus dem Programm ist hervorzuheben: Hymnus von Richter, Fuge von Schnyder von Wartensee, Passacaglia von Deprosse, Allegro von Nägeli, Lied von Bruch, drei Intermezzi von Bernsdorf, Phantasie von Moscheles, Concert von Beethoven und Lieder von Mendelssohn. —

Personalnachrichten.

— Die Pianistenbrüder Willi und Louis Thern aus Pest ließen sich am 2. und 10. März in Wien zum ersten Male hören, und zwar mit glänzendem Erfolge; ihr unvergleichliches Zusammenspiel, wie aus einer Seele kommend, erregte wahrhafte Sensation, und sprechen sich auch alle Wiener Bl. einstimmig in anerkennendster Weise darüber aus. U. A. erhielten Volkmann's schwierige Variationen über ein Händel'sches Thema, mit musterhafter Correctheit und tiefer Auffassung von den jungen Künstlern zu Gehör gebracht, stürmischen Beifall. —

— A. Rubinstein und Wilhelmj befinden sich gegenwärtig in Paris. —

— Bilse begiebt sich am 20. April mit seiner auf 70 Mitglieder verstärkten Capelle nach Petersburg. —

— Bernhard Coßmann beabsichtigt, Moskau zu verlassen und eine Concertreise nach Deutschland, der Schweiz, Holland und England zu unternehmen. —

— Frau Sara Heinze (eine geborne Schwedin) ist zum Mitglied der königl. schwedischen musikal. Akademie ernannt worden. —

— Frau Dr. Emma Seyler, geb. Diruff, ist wegen ihrer gründlichen physiologisch-anatomischen Forschungen im Interesse der Stimmbildung von der philosophischen Gesellschaft in Philadelphia zum Ehrenmitglied ernannt worden. Namentlich hat, wie früher in d. Bl. eingehender erörtert, der Gesangunterricht ihren auf den Kehlkopfspiegel-Forschungen von Garcia, Czermak ꝛc. weiter bauenden Untersuchungen eine höchst sichere Feststellung der natürlichen Register-Grenzen zu verdanken. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Magdeburg ist kürzlich R. Wagner's „Lohengrin" vom jetzigen Director Flüggen sorgfältig vorbereitet und ausgestattet zur Aufführung gekommen und — eine dort durchaus ungewöhnliche Erscheinung — seitdem unausgesetzt bei höheren Preisen und ausverkauftem Hause wiederholt worden. —

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 1. April 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 14.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beethoven's Missa solemnis.

Aufführung in der Thomaskirche zu Leipzig, am 18. März, durch den Riedel'schen Verein.

Eine Aufführung der Missa solemnis in Ddur von Beethoven (Op. 123) ist für alle intelligenten Musiker, wie für alle wahren Musikfreunde überhaupt, nicht nur stets ein hohes Fest, sondern auch ein ernster Cultus. Ein Cultus, weil wir im andächtigen Lauschen auf die lebendig gewordene Tonsprache dieser größten Offenbarung unsers größten Meisters zugleich einen Gottesdienst feiern, dessen Reinheit freilich nur der vollkommen zu fassen vermag, dem die Mysterien des Genius sich zu enthüllen beginnen.

Die erhabene Stimmung, in welche dieser hier gleichberechtigte Cultus des Reinmenschlichen und Göttlichen uns versetzen muß, könnte nur der eine Gedanke trüben, mit welchen Hindernissen das innige Verständniß dieses Riesenwerkes — selbst bei den „Verständigen", — Jahrzehnte hindurch gekämpft, und theilweise noch immer zu kämpfen hat; welche enormen technischen Schwierigkeiten seiner Ausführung stets entgegenstanden und auch ferner entgegen stehen werden, und wie der Geist, der lebendig macht, auch durch das fleißigste Studium sich nicht herbeiführen läßt, wenn er nicht den Dirigenten von Anfang an beseelt, und durch ihn allen Mitwirkenden sich mittheilt. Gilt nun zwar Letzteres natürlicherweise auch von jedem anderen bedeutenden Kunstwerke, so treten diese Vorbedingungen doch hier in ganz besonders erhöhtem Grade auf, wie schon die einfache Thatsache beweist, daß, trotz der stets wachsenden Verehrung für Beethoven und des in erfreulichem Maße zunehmenden Verständnisses seiner Werke, doch bis jetzt keines weniger Aufführungen erlebt hat, als seine hohe Messe, und diese unverhältnißmäßig geringe Zahl noch bedeutend reducirt wird, wenn man lediglich die Städte und Vereine zählt, welche dieser großen Aufgabe im Verlaufe von nahezu einem halben Jahrhundert sich gewidmet haben. Wenn wir auch hierbei natürlicherweise von den Orten ganz absehen müssen, wo die numerische Schwäche und unvollkommene Ausbildung der Chor- und Orchesterkräfte das Wagniß einer Aufführung der hohen Messe ganz von selbst verbieten, so bleiben doch noch genug Andere übrig, welche mit diesem unübersteiglichen Hinderniß nicht zu kämpfen gehabt hätten, aber trotzdem die geistige Reife noch nicht erlangten, um dieser großen Aufgabe sich mit der Energie und Begeisterung hinzugeben, welche, ein Produkt der innersten künstlerischen Ueberzeugung, allein volles Gelingen verheißen kann.

Somit wird, für uns wenigstens, die verständnißvolle Aufnahme der Beethoven'schen großen Messe geradezu ein Maßstab für die künstlerische Potenz und Intelligenz eines musikalischen Vereins, wobei wir noch die weitere Reserve uns gestatten müssen, daß eine isolirte Aufführung hierbei nicht einmal wesentlich entscheidend sein kann. Denn mit Anspannung aller Kräfte, bei besonders günstigen oder festlichen Gelegenheiten, vermag wohl eine Stadt einmal zu einer Aufführung sich aufzuraffen, um hierdurch womöglich für immer sich mit diesem Werke abgefunden, und eine schwere Ehrenpflicht wohl oder übel erfüllt zu haben. Wenn dies aber schon bei der neunten Symphonie keineswegs genügen kann, um wieviel weniger hier. Wir wissen ja leider aus vielfältiger Erfahrung, daß das Publicum stets die Neigung hat, große und bedeutende Werke, deren Verständniß besonders schwierig ist, kopfschüttelnd von sich abzuweisen, oder wenigstens mit vornehmer Kühle aufzunehmen, anstatt in aller Bescheidenheit einzugestehen, daß der Geistesflug des Tondichters ein zu hoher sei, um sofort, bei einmaligem Hören ihm folgen zu können, und aus diesem Grunde Verlangen nach Wiederholungen, zum Zwecke

tieferen Eindringens, ernstlich kundzugeben. In allen solchen Fällen wird es lediglich darauf ankommen, ob an der Spitze der musikalischen Kräfte Männer von Energie, Willenskraft und Einsicht stehen, welche durch diese alten Erfahrungen sich durchaus nicht entmuthigen lassen, sondern umgekehrt ihre ehrenvolle Aufgabe darin suchen und finden, das Kunstverständniß und damit die Kunstentwickelung überhaupt zu fördern, und unbeirrt stetig fortschreitend das Publicum, selbst wenn es widerstreben sollte, in's Schlepptau zu nehmen, um es schließlich zu seiner eigenen Genugthuung einem höheren, gerechteren und einsichtsvolleren Standpunkte entgegen zu führen.

Unter diesen Voraussetzungen bedarf es kaum noch der Versicherung, wie hoch wir die Bestrebungen und Leistungen des Vereins zu stellen haben, welcher durch Professor Carl Riedel vor nunmehr 15 Jahren in Leipzig gegründet wurde, und trotz der großen, fast unüberwindlichen Schwierigkeiten, die sich anfangs von allen Seiten ihm entgegenstellten, in einer Weise sich emporgeschwungen und consolidirt hat, welche unsere höchste Anerkennung verdient.

Aus kleinen Anfängen überraschend schnell und sicher sich entwickelnd und stetig immer weiter schreitend, war der Riedel'sche Verein, der am 23. November 1854 seine erste bescheidene Aufführung im kleinen Saale der Buchhändlerbörse veranstaltete, schon ein Jahr später so weit vorgeschritten, um schwierige Werke von Meistern der altitalienischen und altdeutschen Schule mit überraschendem Erfolg zur Aufführung zu bringen, ein Ziel, welches auch in den folgenden Jahren mit trefflichem Gelingen weiter verfolgt wurde, bis im Jahre 1858 größere Cantaten und das Weihnachts-Oratorium von J. S. Bach, sowie die Passionen von Heinr. Schütz, im Jahre 1859 die hohe (Hmoll-) Messe von J. S. Bach zweimal, und während der ersten Leipziger Tonkünstlerversammlung auch die Graner Festmesse von Liszt zur Aufführung gelangten. Die vierundzwanzigste Aufführung des Riedel'schen Vereins brachte uns (am 1. April 1860) zum ersten Male die Beethoven'sche Missa solemnis, und seitdem hat der Verein dieses Riesenwerk noch sechs Mal — darunter einmal in Weimar — aufgeführt, und wird seine achte Aufführung Ende Mai dieses Jahres, während des vom Allgemeinen deutschen Musikverein veranstalteten Beethoven-Festes zu Weimar veranstalten.

Nur der Ausdauer, der Consequenz und vortrefflichen Disciplin des Riedel'schen Vereins verdanken wir es daher, daß die Beethoven'sche große Messe — welche seit 1845 (wo Musikdirector Richter sie zuerst, kurz hinter einander zwei Mal zu Gehör brachte) keine Aufführung mehr in Leipzig erlebt hatte, — innerhalb eines Jahrzehntes sich bei uns so eingebürgert hat, daß sie jetzt bereits in Fleisch und Blut der Ausführenden übergeht und im Verständniß des Publicums so feste Wurzel zu schlagen beginnt, daß die Zeit nicht mehr fern sein dürfte, wo dieses Beethoven'sche Meisterwerk, gleich der Bach'schen Matthäus-Passion, auf allgemeines Begehren uns regelmäßig wiederkehren wird.

Diese Ueberzeugung hat die, am 18. März stattgefundene letzte Aufführung nach jeder Richtung hin bestätigt und befestigt. Der Riedel'sche Chor ist so ausgezeichnet geschult, daß sein Dirigent in Bezug auf Präcision und Reinheit der Einsätze, Feinheit der Nüancirung im Vortrag und Rapidität in der Massenbewegung von ihm das Aeußerste und Höchste fordern darf. Nur dadurch war es möglich, die Tempi selbst in den schwierigsten Theilen des Werkes theils so elastisch und frei aufzufassen, theils so zu steigern, wie hier, den Beethoven'schen Intentionen gemäß, geschehen, ohne die Sicherheit und Deutlichkeit zu gefährden. Daß bei Ueberwindung so enormer technischer Schwierigkeiten aber auch der geistige Ausdruck noch gewahrt werden konnte, sodaß bei inniger Verschmelzung der Stimmen Details zur Geltung kamen, an welche man bei minder virtuos gebildeten Chören gar keinen Anspruch machen kann, beweist am Besten, welcher Geist den Verein beseelt und hebt, und wie weit das wahre Verständniß der hohen Aufgabe schon vorgeschritten ist.

Auch von den Solisten ist durchweg das Rühmlichste zu berichten. Nur der treffliche Tenorist Herr Rebling gehörte Leipzig selbst an, während Dresden uns in Frau Otto-Alvsleben und Frau Krebs-Michalesi zwei ausgezeichnete Interpretinnen der Sopran- und Altpartie, und Weimar in Herrn Kammersänger von Milde einen musterhaften Repräsentanten der Baßpartie gesandt hatte. Diese Künstler wetteiferten in höchster Reinheit der oft so äußerst schwierigen Intonation, in Noblesse des Ausdrucks und inniger Wärme, ja Begeisterung des Vortrags; sie erzielten somit einen Totaleindruck, wie wir ihn in der Beethoven'schen Messe vollkommener noch nirgends gehört haben. Das ausgezeichnete Gewandhausorchester, unter Führung seines Meisters Ferdinand David, welcher das Violinsolo im Benedictus vollendet spielte, sowie Herr Organist Papier, welcher die wirksamen Orgeleinsätze mit musterhafter Präcision durchführte, unterstützten die vocalen Leistungen auf das Beste, sodaß wir, in Anbetracht der schwierigen Aufstellung und Leitung eines so großen Tonkörpers im Orgelchor der Thomaskirche, diese Aufführung als eine vollkommen gelungene unbedenklich bezeichnen dürfen.

Ueber das Riesenwerk selbst ist mit wenig Worten nichts Erschöpfendes zu sagen, und eine neue Analyse hier zu geben, dürfte für jetzt zu weit führen. Da aber im gegenwärtigen Beethovenjahre sicher noch verschiedene Aufführungen der Missa solemnis zu erwarten sind, worunter die beim Beethovenfest in Weimar wohl die erste sein wird, halten wir es für angemessen, die trefflichen Erläuterungen hier zu reproduciren, welche Professor Carl Riedel selbst, bei Gelegenheit der ersten Aufführungen durch seinen Verein, dem Texte beigefügt hatte, um das Verständniß im Einzelnen zu fördern. Diese musterhafte prägnant gefaßte Analyse, von so sachkundiger Hand gegeben, dürfte selbst den Kennern der Messe von Interesse sein und verdient daher weitere Verbreitung. — Wir lassen im Folgenden den geehrten Verfasser selbst sprechen.

Richard Pohl.

Die Missa solemnis gehört bekanntlich der sogenannten dritten Periode Beethoven's an. Die äußere Veranlassung zur Composition gab die Ernennung des Erzherzogs Rudolph von Oestreich (Beethoven's Gönner und Schüler) zum Erzbischof von Olmütz. Beethoven begann die Composition 1818, legte aber erst 1822 die letzte Feile an.

Beethoven's Biograph (Schindler) erzählt darüber Folgendes: „Gedenke ich der Erlebnisse aus dem Jahre 1819, vornehmlich der Zeit, als der Tondichter im Hafnerhause zu Mödling mit Ausarbeitung des Credo beschäftigt gewesen, vergegenwärtige ich mir seine geistige Aufgeregtheit, so muß ich gestehen, daß ich niemals vor und niemals nach diesem Zeitpunkte völliger Erdenentrücktheit wieder ähnliches an ihm wahrgenommen habe. Es sei gestattet, nur Eins anzuführen: — —

In einem der Wohnzimmer bei verschlossener Thür hörten wir den Meister über der Fuge zum Credo „Et vitam venturi" singen, heulen, stampfen. Nachdem wir dieser nahezu schauerlichen Scene lange schon zugehorcht und uns eben entfernen wollten, öffnete sich die Thür und Beethoven stand vor uns mit verstörten Gesichtszügen, die Beängstigung einflößen konnten. Er sah aus, als habe er soeben einen Kampf auf Tod und Leben mit der ganzen Schaar der Contrapunktisten, seinen immerwährenden Widersachern, bestanden. Seine ersten Aeußerungen waren confuse" ꝛc.

Jene Jahre brachten Beethoven große Leiden, die unangenehmsten häuslichen Verhältnisse, Prozeßgeschichten, Verdrießlichkeiten der bittersten Art und vor allem den schweren Schlag der sich immer mehr einstellenden Gehörlosigkeit, ein Unglück, das schon längst wie eine dunkle Wolke sich über ihn herabgesenkt. Es war im Jahr 1819, — der seit acht Jahren zurückgelegte Fidelio sollte mit Wilhelmine Schröder (-Devrient) als Leonore wieder aufgeführt werden — als sich in der Theaterprobe seine gänzliche Gehörlosigkeit zeigte. „Unaufhaltsam lief er seiner Wohnung zu, warf sich dort auf das Sopha, bedeckte mit beiden Händen das Gesicht und verblieb in dieser Lage, bis wir uns an den Tisch setzten." — „Dieser Tag hatte in der langen Reihe der Erlebnisse mit diesem gewaltigen Mann nicht seines Gleichen."

„Was auch ungünstige Verhältnisse und Umstände Unangenehmes, Widerwärtiges, Geist und Gemüth störendes gebracht, ich sah den Meister bisher nur momentan verstimmt, wohl auch zuweilen niedergebeugt. Alsbald konnte man ihn wieder ermannt, den Kopf stolz erhoben, nach gewohnter Weise fest und stramm einherschreiten und in der Werkstätte seines Genius rüstig walten sehen, als wäre nichts vorgefallen. Von der Einwirkung dieses Schlags aber hat er sich nie mehr ganz erholt. Treffend scheinen die beiden von ihm aus der Odyssee ausgezogenen Stellen hier am Platz zu stehen:

„Mein Herz im Busen ist längst zum Leiden gehärtet!
Denn ich habe schon vieles erlebt, schon vieles erduldet."

„Heilig sind ja, auch selbst unsterblichen Göttern, die Menschen,
Welche von Leiden gedrängt um Hülfe flehen!"

— — — „Niemals wohl dürfte ein so großes Kunstwerk unter widerwärtigeren Lebensverhältnissen entstanden sein, als diese Missa solemnis!"

Leider haben die Schwierigkeiten der Ausführung eine Wiedergabe der Missa solemnis bis jetzt so selten zugelassen, daß dieses Werk nur in drei deutschen Städten als eingebürgert zu betrachten ist und dort, wenn auch nicht jährliche, so doch regelmäßige Aufführungen erlebt: in Cöln, Frankfurt a. M. und Berlin. Die Aufführungen des jetzt bereits 48 Jahre alten Werkes haben erst eine Anzahl erreicht, die gering genannt werden muß, wenn man bedenkt, daß es sich um eine der bedeutendsten Compositionen Beethoven's — er selbst nannte sie seine gelungenste — handelt.

Vollständige Aufführungen haben im Ganzen nur etwa 30—35 stattgefunden, die erste am 7. April 1824 zu Petersburg. Beethoven selbst hat keine vollständige Aufführung erlebt. In Leipzig ist die Messe 1845 Charfreitags unter Musikdirector Richter zum ersten Male aufgeführt und Anfang April desselben Jahres wiederholt worden. Der Riedel'sche Verein veranstaltete 7 Aufführungen des ganzen Werkes, 2 im Jahre 1860, 2 im folgenden Jahre 1861 (darunter eine in Weimar, beim Tonkünstlerfest) 2 im Jahre 1866, und gegenwärtig, am 18. März 1870, die siebente.

Beim erstmaligen Hören wird man sich mannigfach überrascht fühlen, sowohl von den vielen wunderbaren Schönheiten, als von der bis dahin häufig ungewöhnlichen Auffassung des Meßtextes, oft im Widerspruch mit Dem, was sonst als Kirchenmusik-Styl gilt. Ueberall jedoch wird die lebhafteste Bewunderung geweckt, selbst da, wo man mit der Anschauung des Componisten nicht glaubt übereinstimmen zu können. — Bei der schnell vorüberfliegenden Musik wird nicht jeder Hörer die mannigfachen Schönheiten und bedeutsamen Züge sofort entdecken; es sei daher erlaubt, wenigstens auf Einiges hinzudeuten. Hingegen sei ausdrücklich Verwahrung eingelegt, als ob überall Beethoven's eigene Ansichten (die ja nur zum Theil bekannt sind) wiedergegeben werden sollten.

Beethoven läßt die Messe dem Text gemäß in fünf Haupttheile: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei zerfallen. Die Unter-Abtheilungen bilden zwar erkennbare Gliederungen, aber keine abgeschlossenen Nummern, sondern hängen ununterbrochen zusammen. Neben dem Festhalten der Gesammtstimmung im Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Pleni und Osanna, Benedictus und Agnus muß das genaue Eingehen auf den Text auch im Einzelnen, auf das einzelne Wort, ja selbst auf verschiedene Auffassungen desselben Wortes hervorgehoben werden. Es entstehen hierdurch eine Menge von Gegensätzen und kleinen Abtheilungen, welche (dem mit dem Werk noch nicht Vertrauten gegenüber) der Composition eine gewisse Unruhe verleihen, von der man bei näherer Bekanntschaft allerdings wenig oder nichts mehr empfindet. Wie es schon oft bei Beethoven'schen Werken gegangen ist: was anfangs als Sonderbarkeit angesehen wird, erweist sich später als große Schönheit und originelle Auffassung. — Der Hörer muß sich nur bemühen, über den Einzelnheiten nicht die Gesammtstimmung des Satzes zu verlieren.

I. Das Kyrie trägt die Bezeichnung: „Mit Andacht". Bezieht sich dies auch zunächst auf den Vortrag, so prägt sich doch schon in der Haltung des Satzes selbst diese Andacht aus und der Spruch, welchen Beethoven eigenhändig einem Exemplar dieses Werkes hinzugefügt:

„Von Herzen kam's, zum Herzen soll es dringen."

rechtfertigt sich vollkommen. Innig und leicht faßlich, wird dieser Satz von Vielen für den schönsten der Missa gehalten. Es ist eine treffende Bemerkung Heimsoeth's (L. v. Beethoven, Missa solemnis, Op. 123, Bonn 1845) daß im Christe „die Bitte zum Gottmenschen, der sich zu uns herabließ, der uns erlösete", „zudringlicheres, ja schmerzlicheres, aber weniger zurückgehaltenes und zutrauensvolleres" Flehen ausdrücke, als im Kyrie der „Anruf an den allmächtigen Gott, zu dem der niedrige Sterbliche als zu unendlicher Höhe hinaufruft um Erbarmen, in tiefer Demuth, in ernster Andacht."

II. Kraft und Jubel ist der Grundcharakter des zweiten Haupttheils, des Gloria. Den Anfang desselben bezeichnet in glücklicher Weise Marx (L. v. Beethoven's Leben und Schaffen, Berlin 1859, Bd. 2): Es hat einen „mächtig emporschwingenden Gang" des Orchesters „zur Grundlage", zu welchem die Chorstimmen „mit heroldmäßiger Auskündigung" den Ruf erschallen lassen: Gloria in excelsis Deo (Ehre sei Gott in der Höhe) „an Gregor des Großen Vorschrift erinnernd, der Introitus solle „„mit Heroldstimmen"" gesungen werden." — Hier zeigt sich so recht das oben angedeutete Ein-

gehen auf den Sinn der einzelnen Worte und die dadurch bedingten musikalischen Gegensätze; nach dem letzten großartigen Aufschwung: in excelsis Deo (in der Höhe Gott) das plötzliche tiefe Hinabsinken auf et in terra pax (und auf Erden Friede), ferner der Gegensatz von dem aufwärts strebenden laudamus te, benedicimus te (wir loben dich, wir preisen dich) und dem stillen adoramus te (wir anbeten dich) u. s. f. Das Gratias sanft und anmuthig, prachtvoll die Rufe auf Domine Deus (Herr unser Gott), sich steigernd auf Rex coelestis (König des Himmels), hinstürmend zu dem wahrhaft Alles umschlingenden Akkorde auf Pater omnipotens (Vater Allmächtiger). Ergreifend ist die Stimmung in dem leise und gedrückt anhebenden qui tollis, in welchem Solostimmen und Chor im dringlichsten Flehen abwechseln und sich einigen; schön und erhaben der malende Gegensatz von qui sedes ad dexteram Patris (der du sitzest zur Rechten des Vaters — leider an die ausführenden Stimmen übermäßige Anforderungen stellend) und das voller Zerknirschung Zusammensinken bei der Bitte o miserere nobis (o erbarme dich unser). Das Quoniam läßt nach kurzem kräftigen Orchestervorspiel zuerst der Chor-Tenor erschallen und zwar „in unübertrefflich sinniger Declamation, das tu wird mit anderer unerwarteter Harmonie ausgezeichnet und das Sanctus mitten in dem Preise nur leise und tief mit heiliger Scheu ausgesprochen.“ (Heimsoeth.)

Am Schluß des Quoniam erklingt das Cum sancto spiritu in gloria dei patris (mit dem heiligen Geiste in der Herrlichkeit Gottes des Vaters) zwei Mal in einfach großartigen Harmonienfolgen, aus denen endlich eine weitangelegte Fuge in gloria dei etc. hervorbricht, welche den größten und mächtigsten Theil des ganzen Gloria bildet. Nach Durchführung des Fugenthemas durch die Chorstimmen nehmen die Solostimmen dasselbe auf, während die Männerstimmen des Chores, an die einfachen Weisen des Kirchengesanges anstreifend, auf den Worten Cum sancto etc. abwechselnd eine Unterlage bilden. Jetzt geht das Thema wieder an den Chor über und rauscht über dem lang ausgehaltenen Grundbasse aus der Tiefe zur höchsten Höhe empor, um dann in lebhafterer Bewegung, theils von den Solostimmen unter Begleitung des Chores durchgeführt, theils in gewaltigem Einklange der Chorstimmen wiedergegeben zu werden. Unendliche Amen-Rufe folgen, schließen aber das gesammte Gloria noch nicht ab. Als Anhang zur Fuge, und den ganzen Gloria-Satz abrundend, wiederholt Beethoven das anfängliche Gloria in excelsis Deo, aber jetzt in schnellster Bewegung, daß die Stimmen durcheinander schwirren und Gottes Lob aus allen Lüften erschallt. Mit dem dreimaligen Rufe: Gloria, gloria, gloria schließt der Chor, trotz des langedehnten Schlusses, mit kurzer Wendung ab.

III. Credo. Bach, der gläubige Protestant, stimmt im Credo der hohen Messe einfach und ruhig den alten gregorianischen Kirchengesang an — Beethoven legt dem Credo ein Motiv zu Grunde, welches in seiner pochenden Festigkeit wie ein Puls durch das ganze Stück hindurchschlägt und die Einheit desselben ausmacht (Heimsoeth), so daß Marx die Auffassung Beethoven's dahin deutet: „Was seit Jahrhunderten für Millionen und aber Millionen gegolten, es muß wahr sein, Ich muß glauben, Ihr müßt glauben, das Credo muß gelten. Sinnige Betonung und malender Ausdruck findet sich in folgenden Stellen: Patrem omnipotentem (an den Vater den allmächtigen) mit dem lang ausgehaltenen hohen b des Chor-Soprans; visibilium (Sichtbares) und et invisibilium (und Unsichtbares); ante omnia saecula (vor aller Zeit Beginn); qui propter nostram salutem (der wegen unseres Heiles) descendit (herabstieg). Wunderbaren Eindruck macht das Incarnatus mit seiner alterthümlichen Färbung. Der Solotenor beginnt, mit dem Orchesterbaß einen nur zweistimmigen Satz bildend, die anderen Solostimmen treten, einander nachahmend, dazu, „über den weichen Schallpulsen von Clarinetten und Fagotten das Wunder der Menschenwerdung erzählend; wenige Saiteninstrumente gehen schattengleich neben den Singstimmen einher, eine Flöte, ganz leise, spielt wundersam hinein.“ Psalmodirend wiederholt der Chor das Vernommene. „Es ist die Gemeinde, die mit blöder Zunge das angekündigte Mysterium nachstammelt.“ (Marx.)

Fest und bestimmt, wie die sichtbare Erscheinung des Menschen selbst ist, tritt die Erzählung et homo factus est (und ist Mensch geworden) auf. Das Crucifixus läßt dem Hörer wohl kaum eine Unklarheit, weder in seiner ganzen schmerzlichen Stimmung, noch in den Einzelnheiten: pro nobis (für uns, für uns); das entrüstete: sub Pontio Pilato (unter Pontius Pilatus), das klagende passus (er litt), das Hinabsinken auf et sepultus est (und ward begraben). — Die Stelle Et — resurrexit (Und — ist auferstanden) läßt Beethoven vom Chortenor in hoher Lage beginnen und dann den Chor in altkirchlichen Harmonien und ohne alle Begleitung hinzutreten. Im Gegensatz zu dem sonst an dieser Stelle gebräuchlichen Auferstehungsjubel behandelt Beethoven diese Worte ohne Ausdehnung und in ernsterer Färbung. Mit schwungvoller, aufwärtsrollender Figur fahren Orchester- und Chorstimmen fort: Et ascendit in coelum (und ist aufgefahren gen Himmel); glänzend und lebendig begleitet, treten eine Menge Züge aus dem nun Folgenden hervor: die prächtige harmonische Wendung bei Et iterum venturus est (und wiederum wird kommen Er) das zerschmetternde erst vom Chor-Alt und den Posaunen intonirte Judicare (um zu richten), der Gegensatz von vivos und mortuos (Lebendige und Todte); das in überschwenglichem Wetteifer fortrauschende cujus regni non erit finis (dessen Reich kein Ende sein wird), bekräftigt durch ein dreimaliges non, non, non.

Bei Credo in spiritum kehrt Beethoven zum ersten Motiv des Credo zurück, die nun folgenden Glaubenssätze meist psalmodirend vom Chor bekennen lassend. Das leise in remissionem peccatorum (zur Vergebung der Sünden), das einstimmige Hinaufsteigen bis zum hohen b auf resurrectionem (Auferstehung), das gegensätzliche mortuorum (von den Todten) heben sich ab.

Nun folgt der durch die Schwierigkeit der Ausführung berühmteste Theil dieser Composition. Es ist die große Fuge auf Et vitam venturi (und ein ewiges Leben), in welcher nach Heimsoeth's Auffassung „die Freuden des ewigen Lebens, nicht in gewöhnlicher laut jubelnder Weise, sondern von der angenehmen, lieblich heitern, munter spielenden Seite gemalt werden — die unendliche, ewige Lust, die überirdische Seligkeit, der leicht beschwingte Reihen um den Thron Gottes, ohne Zeit und Maß.“ Die Fuge zerfällt in zwei leicht erkennbare Theile, deren zweiter das Hauptthema in viel schnellerer Bewegung bringt, begleitet von einem rollenden Nebenthema und überall auftauchenden kurzen Amen-Rufen, und zwar mit der (möglicherweise auf griechischer Schreibweise und Aussprache fußenden) ungewöhnlichen Betonung auf der zweiten Silbe: a-men!

Zum Schluß bildet das liebliche Amen des Soloquartetts

einen Anhang, in welchem sich der Chor nur begleitend verhält. Noch in den beiden letzten Takten hört man aus den verklingenden Harmonien von den Posaunen und den pizzicato-Orchesterbässen das leicht angegebene Hauptmotiv der Fuge hervor: „Et vitam venturi".

IV. Sanctus. Sanctus, Pleni und Osanna I. sind von Beethoven für das Soloquartett bestimmt; da es demselben aber, sei es auch mit den kräftigsten Stimmen besetzt, nicht möglich ist, gegen das stark instrumentirte Orchester mit Erfolg anzustreben, werden diese drei Sätze gewöhnlich (und so auch im vorliegenden Falle) vom Chor ausgeführt. Merkwürdig sind die Sforzando's am Schlusse des Osanna und die überraschende harmonische Wendung ebendaselbst.

Dem Benedictus geht ein dunkel gefärbtes Orchester-„Präludium" vorher. Ueber ein sehnsüchtiges Motiv sich hinziehend, glaubt man darin die Klagen der auf Erlösung harrenden Menschheit zu vernehmen, und es ist in der That einer der wunderbarsten Eindrücke, wenn plötzlich die Töne einer Soloviolinе, von zwei Flöten getragen, aus der Höhe herabschweben und der Chorbaß wie in Staunen versunken über eine himmlische Erscheinung leise das Benedictus qui venit in nomine Domini (Gelobt sei, der da kommet im Namen des Herren!) vor sich hinstammelt. Ueber diesem ganzen lieblichen, hauptsächlich den Solostimmen anvertrauten Theil breitet sich die entzückende Melodie der Sologeige aus und es ist begreiflich, wenn Viele das Benedictus selbst dem Kyrie vorziehen.

V. Agnus Dei. Eine der ergreifendsten Stellen findet sich zu Anfang des Agnus, in welchem besonders der mit der Solostimme abwechselnde Männerchor zu wahrhaft überwältigender Wirkung verwendet ist. Die aus der Ueberschrift hervorgehende Auffassung des Dona nobis pacem: „Bitte um innern und äussern Frieden" ist ganz ungewöhnlich, und man muß sich wirklich damit vertraut machen, in einem kirchlichen Werke plötzlich Trompetenfanfaren, Schlachtgetümmel und Kanonenschläge zu vernehmen, von Recitativen der Solostimme und den Angstrufen des Chores begleitet: Lamm Gottes, gieb Frieden, gieb Frieden! (Agnus Dei, dona pacem, pacem). Das Hauptthema des Dona trägt den Charakter einer Volksmelodie und scheint den heitern Frieden selbst zu malen. Rein musikalisch betrachtet, ist es eine der einschmeichelndsten Weisen der melodienreichen Composition. Der Gesangchor hat keinen eigentlichen Abschluß, sein letztes Dona nobis pacem (Gieb uns Frieden) klingt, wie noch auf die Erfüllung der Bitte wartend, das Orchester aber führt das Werk kurz und entschieden zu Ende.

Correspondenz.

„Lohengrin" in Brüssel.

Am 22. März ist hier Richard Wagner's „Lohengrin" mit ungewöhnlichem Erfolge zur Aufführung gelangt. Die Anwesenden waren während vier Stunden von den bezaubernden Schönheiten des Werkes wie elektrisirt. Das Publicum war größtentheils zusammengesetzt aus Dem, was Brüssel und die Provinzen an hervorragenden Künstlern und Schriftstellern besitzt; auch die auswärtige Presse war durch ihre bedeutendsten Referenten vertreten. Dieses aus der Intelligenz gebildete Auditorium, in gänzlich vorurtheilsloser Freiheit, hat denn auch nicht einen bemerkenswerthen Moment vorübergehen lassen, ohne den lebhaftesten Beifall kundzugeben. Schon als der Dirigent Herr Hans Richter (welcher eigens von der Intendanz für die Einstudirung des Werkes berufen worden war) an das Pult trat, ward er auf das Wärmste mit Applaus begrüßt. Nun folgte eine Reihe brausender Ovationen an verschiedenen Stellen, bald den Sängern, bald dem Orchester geltend, wovon ich aus dem Gedächtnisse folgende anführen will: im ersten Acte nach dem Vorspiel, dann bei der Erscheinung Lohengrin's, bei der Geheimnißverwahrung, dem Gebet vor dem Kampfe (nach welchem Hrn. Richter ein Lorbeerkranz gespendet wurde) und nach dem Finale, gefolgt von Hervorruf der der Hauptdarsteller; im zweiten Acte der Gesang Elsa's im Erker, das Duett zwischen Elsa und Ortrud, der Chor der Ritter, der Verweis Elsa's an Ortrud, das Finale, von abermaligem Hervorruf gefolgt, im dritten Acte die Introduction, der Brautchor, das Duett zwischen Elsa und Lohengrin, die Erzählung vom Gral und der Abschied Lohengrin's; diesmal Hervorruf Richters und aller Mitwirkenden. Der Enthusiasmus, vom ganzen Hause ausgehend, kannte keine Grenzen mehr.

Was die Darstellung betrifft, so gebührt der Löwenantheil des Lobes mit vollem Rechte Frl. Sternberg, welche in der Rolle der Elsa ein so hinreißend poetisches Bild geschaffen, daß man es sich, was musikalische Sicherheit und dramatisch-farbenreiche Ausarbeitung anbelangt, kaum vollendeter denken kann. Hr. Blum (von Théâtre lyrique in Paris) hat eine schwache und dünne Stimme, allein musikalisch, wie er ist, besiegte er kühn die technischen Schwierigkeiten der Partie des Lohengrin und konnte billigen Ansprüchen genügen. Frl. Derasse hat es trotz nicht ganz zureichender Stimmmittel vermocht, sich als Ortrud neben der Heldin des Abends immerhin geltend zu machen, und Hr. Troy hat sich mit vielem Talent und musikalischer Sicherheit der schwierigen Rolle des Telramund entledigt. Die Chöre waren, mit gebotener Rücksicht auf ihren schwachen Stimmgehalt, zufriedenstellend und errangen einige Male aufrichtigen Beifall. Das Orchester, wie angeführt, unter der Leitung von Hans Richter, einem Künstler, der die Partituren Wagner's innehat, als wenn er der Autor selbst wäre, that Wunder; ja die Begeisterung, welche er im Laufe des Studiums allen Einzelgliedern des Körpers wie bezaubernd zu übertragen wußte, hat nicht geringen Antheil an der hohen künstlerischen Vollendung der gebotenen Leistungen. Nur die Uebersetzung ist theilweise nicht geeignet, die großen poetischen Schönheiten des Buches entsprechend wiederzugeben. —

Eine große Pariser Musikautorität und warmer Anhänger Wagners behauptete einmal vor vier Jahren: „die Zeit für den Lohengrin ist da!" Ich weiß nicht, ob dies für Frankreich anwendbar ist, allein das sehe ich klar, daß diese Zeit für uns gekommen ist; allerdings sind unsere künstlerischen Neigungen und Gefühle nicht ganz dieselben wie diejenigen der Franzosen, da wir uns mit größerem Ernste der Musik widmen. Der brillante Erfolg des „Lohengrin" ist der schlagendste Beweis dafür. Von nun an ist Wagner in Brüssel acclimatisirt, nicht nur, wie schon längst im Concertsaal, sondern auch auf der Bühne. —

Berlin.

Die vierte Soirée der Berliner Symphonie-Kapelle unter Leitung Stern's brachte von Orchesterstücken Cherubini's Ouverture zu den „Abenceragen", Beethoven's achte Symphonie und eine Ouverture zu Tieck's Märchen „Der blonde Eckbert" von Rudorff, eine Composition, welche sowohl hinsichtlich der Erfindung wie der Ausführung und namentlich der Orchestrirung interessant zu nennen ist; zu bedeutenderer innerer Wirkung fehlt ihr allerdings die Frische unmittelbaren Empfindens. — Als Solisten traten auf:

Frl. Voß, welche eine Concertarie mit obligatem (von Hrn. Mannstädt gespieltem) Clavier von Mozart sang und durch ihre schönen und wohl angewendeten Stimmmittel verdienten Beifall gewann, Hr. Barth aus Münster, welcher Spohr's Gesangscene, wenn auch nicht vollendet, so doch durchaus tüchtig executirte, und Frl. Ottilie Lichterfeld, welche Chopin's Fmoll-Concert vortrug. Diese junge Dame, eine Schülerin unseres bewährten Franz Kroll, zeigte sich als Pianistin von Geschmack und guter Technik; ihre Leistungen würden noch bedeutender sein, wenn ihr Anschlag größere Kraft gewänne, ihr Vortrag Licht und Schatten schärfer sonderte. — Ausführlichere und dankbarere Gelegenheit, sich nach verschiedenen Seiten zu zeigen, hatte Frl. Lichterfeld in einem eigenen Concerte in der Singakademie, welches durch die Mitwirkung von Frau Joachim, Concertm. Stahlknecht und Kammermus. Spohr besonderen Reiz erhielt. —

Ein interessantes Concert fand zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung unter Leitung des Hrn. Rudorff statt. Das Programm enthielt: Coriolan-Ouverture, Arie aus „Figaro" (Frl. v. Asten), Romanze für Violoncell und Orchester von Rudorff (Hr. Müller), Scene und Arie aus „Alceste" (Frau Joachim), Sarabande und Courante von S. Bach (Müller), Liebeslieder-Walzer von Brahms (Frl. v. Asten, Frau Joachim, die HH. Victor Burchardt*) und Putsch) und Bdur-Symphonie von Haydn. Den Glanzpunkt der Vorträge bildete, wie vorauszusehen war, die von Frau Joachim gesungene Gluck'sche Arie, in welcher sie volle Gelegenheit fand, den ganzen Adel ihrer Stimme und ihrer Auffassung zur Geltung zu bringen. — Brahms' Composition war zu diesem Concert besonders zugeschnitten worden; aus den achtzehn Nummern dieses Werks waren vom Componisten acht ausgewählt und ein neuer Walzer (für Sopran allein) hinzugefügt worden; außerdem hatte Brahms versucht, die ursprüngliche vierhändige Begleitung durch das Orchester zu ersetzen. Es ist hier nicht der Ort, auf das originelle und vielfach reizende Werk selbst näher einzugehen; es sei nur bemerkt, daß, so richtig der Gedanke war, eine Auswahl zu treffen, so bedenklich Jedem, der diese Walzer kennt, die Idee erscheinen mußte, sie durch Orchester, wenn auch kleines Orch., begleiten zu lassen. Das Bedenken fand auch seine Bestätigung: die Singstimmen, welche in diesen Liebesliedern ohnehin schon fast durchgängig begleitend gehalten sind, wurden durch das Orchester mit wenigen Ausnahmen bis zur Unhörbarkeit gedeckt. No. 11, „Nein es ist nicht auszukommen", drang eigentlich allein wirklich durch und erwarb sich Beifall; bis dahin gab es auf allen Gesichtern nur den Ausdruck des Nichtverstehens. Unserer Ansicht nach dürfte es bei öffentlichem Vortrage dieser Walzer sich vielleicht empfehlen, die Singstimmen mehrfach zu besetzen, um der reichen Begleitung der vier Hände ein wirksames Gegengewicht zu geben. — Rudorff's Romanze für Violoncell und Orchester vermochte uns noch weniger zuzusagen als die oben erwähnte Ouverture; wie in jener, finden sich auch in der Romanze manche reizvolle melodische und harmonische Einzelnheiten, manche interessante Klangverbindungen: aber mehr noch als jenes Werk erscheint dieses als das Erzeugniß grübelnden Nachdenkens, ein Charakter, welcher für eine Romanze gewiß am Allerwenigsten paßt. Herr Müller spielte diese wie die Bach'schen Compositionen mit prachtvollem Ton und künstlerischer Technik. — Frl. v. Asten brachte ihre angenehme Stimme in der Mozart'schen Arie zu guter Wirkung; in ihrer Auffassung dagegen war die Innigkeit zu vermissen, von welcher doch diese Melodie ganz und gar erfüllt ist. — Das Ensemble in den Brahms'schen Walzern war trefflich. —

*) Nach uns noch anderweit zugegangenen Nachrichten ein Sohn der kürzlich in B. verstorbenen Justizräthin B. (s. S. 119). Derselbe, von seiner Mutter ausgebildet, trat in diesem Concerte zum ersten Male öffentlich auf, machte (nach G. Engels Urtheil) mit seiner zarten, leicht ansprechenden und wohlklingenden Stimme einen vortheilhaften Eindruck und schloß sich dem Ensemble trefflich an. D. R. —

Die von Hrn. Prof. Dr. Kullak geleitete Neue Akademie der Tonkunst hat ihre diesjährige Prüfungsaufführung gegeben. Die Klasse des Directors war vertreten durch die HH. Grünfeld aus Prag, Bischoff aus Berlin und Stolp aus Warschau, welche mit den Vorträgen von Concertsätzen Weber's, Henselt's und Chopin's Proben ihrer in jeder Beziehung für die Oeffentlichkeit gereiften Leistungen geben, — die Compositionsklasse des Md. Wüerst durch einen Symphoniesatz von Xaver Scharwenka, ein Capriccio für Clavier mit Orchester von Grünfeld und eine Cantate (Frühlingschor) für Soli, Chor und Orchester von Philipp Scharwenka, sämmtlich Compositionen voll Fleiß und Rundung der Form, — die Gesangsklasse des Hrn. Gustav Engel durch Frau Rosa Kannenberg aus Danzig, deren schöner voller Mezzosopran in der berühmten Titus-Arie und zwei Schubert'schen Liedern trefflich zur Geltung kam und bei fortgesetzter und bewährter Leitung das Beste verspricht, und Frau Polly Jacksen aus Capstadt, welche in einer Arie aus „Figaro" ihre kleine aber angenehme Stimme wohl zu verwenden wußte. — Frl. Marie Braciszewska, eine junge Polin aus der Gesangsklasse von Frl. Catharine Baum, berechtigt, nach dem Vortrage von Una voce poco fa zu schließen, sowohl durch den Umfang und die Qualität ihres weichen und dabei vollen Soprans wie durch ihr außergewöhnliches Talent für die Coloratur zu den besten Hoffnungen. — Wie aus dem Programm der Akademie hervorgeht (Gustav Engel hat demselben eine lesenswerthe Studie über die Grenzen der Musik und der Poesie vorangeschickt), wurde dieselbe in dem letzten Semester von 406 Schülern besucht. —

Das dritte Concert des Kotzolt'schen Gesangvereins zeichnete sich wie seine Vorgänger durch interessantes Programm und treffliche Ausführung aus. Von Novitäten seien erwähnt: Jagdlied von Ludwig Senfl (1544), „An den Mond" von Bierling (für Alt, Tenor, zwei Bässe), Frühlingslied (fünfstimmig) von Reichel und Frühlingseinzug (fünfst.) von Hiller. Als Solisten wirkten mit: Herr de Ahna, welcher eine Arie von Bach und Ciaconna von Vitali in ausgezeichneter Weise spielte, und Frl. Müllenhoff, die eine Arie von Händel und ein Mendelssohn'sches Lied mit jener Befangenheit eines ersten Debüts sang, welche eine Beurtheilung unmöglich macht. —

Auch der Königl. Domchor hat sein letztes diesjähriges Concert gegeben; das Programm enthielt mit Ausnahme eines höchst werthvollen Peccavi für Alt, Tenor und Baß von Caldara und des 91. Psalms von Hauptmann nur bekannte Repertoirstücke dieses Chors in gewohnter durch Reinheit und Präcision ausgezeichneter Wiedergabe. Als Solisten traten mit Erfolg auf: Herr Adolph Geyer und Frl. Margarethe Richter. — Alexis Hollaender.

München.

Wenn man die Musikberichte aus Nord- und Süddeutschland miteinander vergleicht, so sieht es fast aus, als würden wir im Süden und namentlich in München z. B. Leipzig gegenüber an musikalischen Genüssen unverhältnißmäßig benachtheiligt, denn während u. A. das Gewandhaus allein über 20 Abonnementconcerte veranstaltet, war die höchste Zahl solcher von der musikalischen Akademie gegebenen Concerte, wie ich bereits berichtet, nur fünf. Allein ganz so ungünstig steht die Sache bei uns dennoch nicht, wenn auch zugestanden werden muß, daß wir von unsern Brüdern im Norden überflügelt werden. Wir haben nämlich zweimal im Jahre Concertsaison, in der Advent- und in der Fastenzeit; dazwischen liegt eine oft lange Pause, der Fasching, in welchem sich der Münchener nur dem Tanze und ähn-

lichen Vergnügungen hinzugeben pflegt. Wer während dieser Zeit nicht ganz auf musikalische Genüsse verzichten will, steigt einige Stufen tiefer und besucht die Volksconcerte, die hier wie in anderen Städten von einigen Capellen gegeben werden. In dieser Categorie oben an, etwa in der Mitte zwischen den gewöhnlichen Capellen und der musikalischen Akademie, steht die Capelle Gungl's. Wir können ihn unsern „Bilse" nennen, und da Ihr geschätztes Blatt dann und wann solcher Männer und ihrer Bestrebungen ebenfalls gedenkt, so halte ich es für meine Referentenpflicht, auch einmal das Wirken Gungl's zu erwähnen. Noch vor wenigen Jahren standen hier die Volksconcerte auf einer erschreckend niederen Stufe; die Programme zeugten von äußerst herabgekommenem Geschmack, die schlimme Rückwirkung auf den Geschmack des Publikums konnte natürlich nicht ausbleiben und tiefes Mitleid mußte Jeden erfassen, der die Himmelstochter nicht blos zum Ohrenkitzel sondern als zur Veredlung des ganzen Menschen berufen betrachtet. Da trat Gungl mit seiner wohldisciplinirten Capelle auf und brachte diese Concerte in ein besseres Gleis. Auswahl sowohl wie technische Ausführung waren derartig, daß die Anerkennung aller Wohlmeinenden nicht ausbleiben konnte, und die Concurrenten wohl oder übel die neu vorgezeichnete Bahn verfolgen mußten. Außer den gewöhnlichen Concerten veranstaltet G. wöchentlich einmal ein sogenanntes Symphonieconcert, bei welcher Gelegenheit neben andern gediegenen Compositionen eine Symphonie zu Gehör gebracht wird, und so lernen jetzt Tausende von Menschen, die früher eine Symphonie kaum dem Namen nach gekannt haben, all die herrlichen Werke Mozart's, Beethoven's u. A. kennen und lieben. Kein geringes Verdienst hat G. u. A. auch darum, daß Wagner hier so populär geworden ist, wie wohl in keiner zweiten Stadt Deutschlands. Von bedeutenderen im Laufe des Jahres von G. zur Ausführung gebrachten Werken nenne ich die bekanntesten Symphonien von Haydn und Mozart, von Beethoven alle mit Ausnahme der neunten, ferner die Columbussymphonie von Abert, die Ouverturen und Vorspiele zu „Lohengrin", „Tannhäuser" und den „Meistersingern." —

Den Reigen der Fastenconcerte eröffnete Rubinstein am 2. März. Aus dem Umstande, daß die lange Pause vorhergegangen, sowie daraus, daß R. von seinem früheren hiesigen Auftreten noch in sehr gutem Andenken stand, läßt sich der äußerst zahlreiche Besuch erklären. Ich selbst konnte zu keinem Billet gelangen und bin daher außer Stande, ein Referat zu liefern; nur das Programm kann ich mittheilen: Egmont-Ouverture, Rondo von Ph. Em. Bach, Gigue sowie **Aire et Variations** in Amoll von Händel, Sonate in Asdur von Weber, **Etudes symphoniques** von Schumann, **La gita in gondala** von Liszt, Mazurka und Etude von Chopin und Lied ohne Worte sowie Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn. —

—e—.

Florenz.

In letzter Zeit fanden zwei Concerte statt, nämlich am 14. zur Eröffnung und Einweihung des Concersaales Rossini und am 21. März das zweite (regelmäßige) Concert der **Società Cherubini**. Das erstere Concert brachte folgendes Programm: Ouverture zum „Wasserträger", Weber's „Concertstück", Lied von Mariani **Una Rosa in cimitero**, Scherzo und Hochzeitsmarsch aus dem „Sommernachtstraum", Ouverture zur „Vestalin", Romanze von Rubinstein und Scherzo von Chopin, **Inflammatus** aus Rossini's **Stabat mater** und Tellouverture. — Das Concert der **Società Cherubini** bot: großes Clavierquintett von Raff, **Gloria** und **Credo** aus Cherubini's Messe, Notturno für zwei Violoncelle von Schubert, Kirchenarie von Stradella, Choräle von Bach „Befiehl du deine Wege" und Praetorius „Wachet auf" mit italienischem Text, vierst. **a capella**, Mendelssohn's Präludium und Fuge Op. 35 No. 1 sowie Präludium und Fuge für Orgel von Bach von Liszt für Pianoforte arrangirt, **Blanche de Provence** von Cherubini, Mendelssohn's Psalm 43 achtstimmig und zwei Concertetuden sowie Ragoczymarsch von Liszt. —

Das Inaugurations-Concert des **Sala Rossini** war schon längst in Aussicht gestellt und von allen Seiten mit der größten Spannung erwartet worden. Der etwas niedrige, sonst geräumige und freundliche Saal war von einem dichtgedrängten Auditorium bis in die Eingänge hinein vollständig gefüllt. Die erste Nummer, Cherubini's schöne Ouverture, ging leider durch die Unruhe der Plätzesucher und das unaufhörliche Rauschen und Knistern der Damengarderoben fast völlig verloren. Dafür mußten und konnten allerdings die andern Nummern entschädigen, die das unter Bülow's Leitung stehende und jenen Abend auch die höchsten Erwartungen übertreffende Orchester spielte. Darüber wenigstens herrschte und herrscht jetzt noch eine Stimme, daß Bülow's hinreißende Direction das Orchesterpersonal ganz umgewandelt und zu den höchsten, hier im wahrsten Sinne des Wortes zu unerhörten Leistungen befähigt hatte. Am Zündendsten wirkte auf das Auditorium Weber's Concertstück, obgleich nach unserer Meinung der feine und charaktervolle Vortrag des Scherzo's und Marsches aus dem „Sommernachtstraum" das größte Lob verdient. Auch der Umstand, daß Bülow alle Piecen ohne Partitur dirigirte, imponirte sichtlich (**Les notes, il les porte dans sa tête, gravées sur les tables d'airain de sa mémoire**). Pianist Carlo Ducci, wie schon bemerkt, der Concertgeber, war nicht gut genug disponirt, um dem ihm vorausgehenden vortheilhaften Rufe zu entsprechen, was bei Berücksichtigung der Umstände, unter denen er spielte, leicht erklärlich. Frau Baucardé-Albertini, die beste Solosängerin hier, zeigte unter durchweg gewandter Benutzung ihrer Stimmmittel in Mariano's Lied die große Weichheit und Schmiegsamkeit, und im **Inflammatus** die wirkungsvolle Mächtigkeit ihres Organs. Dagegen müssen wir rügen, daß sie im Concert der **Società Cherubini** sowohl in Strabella's **Pietà** als auch in Pergolese's **Siciliana** theatralische Verzierungen anbrachte, von denen die Originalstimmen Nichts wissen und die auch nicht geeignet waren, die Originale nach Seite der Schönheit zu vervollkommnen. Raff's großes Quintett, in meisterhafter Weise ausgeführt von den HH. Bülow, Giovacchini, Scubellari, Bruni und Sbolci, konnte seine Wirkung nicht verfehlen. Möchte es immer solche Interpreten finden, die dem Publicum das Verständniß nahe bringen und so auch sein Interesse zu fesseln wissen. Während des Beifallssturmes, der von den ausübenden Künstlern namentlich Bülow galt, wurde diesem ein colossales Blumenbouquet, wie sie nur hier möglich sind, überreicht, worauf dann die Directrice der **Società**, Frau Lossaut, öffentlich verkündete, daß Herr v. Bülow, vom Verein zum Ehren-Präsidenten ernannt, dieses Amt bereitwillig von jetzt ab übernehmen wolle. Das Auditorium begrüßte natürlich diese Nachricht mit lebhaftem Applaus. In Schubert's Violoncellstücken zeichneten sich die HH. Dini und Mariotti, Eleven des Prof. Sbolci, vortheilhaft aus, namentlich durch ihr seelenvolles Portament. Die beiden Choräle waren für hiesige Verhältnisse etwas Neues. Die **Società** sang sie durchaus würdig und sehr gut und die Wirkung auf das Publicum blieb in Folge dessen nicht aus. Ebenso verdient der Chor volles Lob für die Art und Weise, wie er den Mendelssohn'schen Psalm executirte. Die Männerstimmen mächtig und energisch, die Frauenstimmen zart und fein, wo es erforderlich, schwoll der Chor am Ende immer mächtiger und mächtiger an und bei dem „Harre auf Gott" theilte sich die Begeisterung und Hingebung der Sänger sichtlich dem Publicum mit. **Blanche de Provence** mußte der Frauenchor zwei Mal singen. Der Pianist dieses Abends war Bülow, der selbstverständlich den reichsten und ungetheiltesten Beifall erndtete. Derselbe beabsichtigt übrigens in

dieser Saison noch: einmal populaire Concerte unter eigner Direction, zum andern aber drei Matinéen zu veranstalten, worüber wir seiner Zeit berichten werden. —

Pianist Leopold Hackensöllner hat ein Concert unter Mitwirkung der HH. Prof. Bimboni (Clarinettist), Brogialdi (Violinist), Lorenzi (Harfe), Roberti (Flöte) und Frau Sari als Solosängerin angezeigt. Das Programm bietet: Beethoven's Phantasie Op. 27, Rondo capriccioso von Mendelssohn, Serenade von Hackensöllner, Duo von Weber für Clarinette und Pianoforte und außerdem einige oberflächlichere Salonstücke. —

Prag.

Am 13. d. fand das erste diesjährige Conservatoriumsconcert statt, in welchem nachstehende Werke ausgeführt wurden: fünfte Suite in Emoll von Franz Lachner, unter persönlicher Leitung des Componisten, Beethoven's Esdur-Concert, vorgetragen von Frl. Sofie Menter, die wir zum ersten Male hörten, deren Spiel in diesen Blättern aber schon oft gewürdigt wurde, Tarantelle von Liszt und Chopin's Asdur-Polonaise. Ein Zögling der Clarinettenclasse Korensky blies mit schönem, warmen Tone das Adagio aus dem, durch vielfach besetztes Streichquartett begleiteten Mozart'schen Quintett Op. 108, und den Schluß bildete Mendelssohn's Melusinenouverture. Im Andante der Suite, einem zweistimmigen Canon für Violine und Viola fanden die beiden Zöglinge Sefcik und Zajic Gelegenheit, sich durch schönen Ton und Vortrag auszuzeichnen. Die Concerte des Conservatoriums, die sich stets bemühen, alles Vorgeführte in gediegener Weise auszuführen, erfreuen sich lebhaftester Theilnahme, und erhielten sämmtliche Mitwirkende lebhaften Beifall. Selbstverständlich wurde Dir. Krejči, der alle Nummern mit Ausnahme der Suite leitete, zu wiederholten Malen gerufen. —

Von anderen Concerten wäre hervorzuheben ein von Carl Slavkovský arrangirtes, in welchem derselbe Beethoven's in Concertsälen höchst seltner gehörte Sonate Les adieux, l'absence et le retour, ferner ein Concertstück von Reinecke mit Begleitung kleinen Orchesters, Chopin's Cismoll-Scherzo und Liszt's vierzehnte Rhapsodie vor einem zahlreichen Publikum mit wirklicher Bravour, richtigem Verständniß und gefühlvollem Vortrag executirte. —

Ein Juristen-Freitisch-Concert bot ein äußerst reichhaltiges Programm und zwar an der Spitze eine Concertouverture von W. H. Veit, Op. 17, welche vom Orchester des deutschen Landestheaters unter Direction Tauwitz's gelungen zu Gehör gebracht wurde; nächstdem Glöckchen-Rondo aus dem zweiten Concert von Paganini, in welchem Prof. Bennewitz eminente Technik und schönen Vortrag zu entfalten treffliche Gelegenheit hatte, ferner eine Alt-Arie aus Händel's „Acis und Galathea", gesungen von Frau Bennewitz-Mik; „In diesen heiligen Hallen", vorgetragen von Hrn. Schmid, einem sehr jungen, zu schönen Hoffnungen berechtigenden Manne; ein oberflächliches Air valse von Gounod, gesungen von Frl. Bubeniczek, und zum Schluß Haydn's Militairsymphonie. —

Einem von den deutschen Technikern veranstalteten Concert war Ref. leider verhindert, beizuwohnen, doch wird dasselbe als sehr gelungen bezeichnet. —

Mary Krebs spielte am 20. in einem eigenen Concerte nicht weniger als 12 Nummern, unter denen besonders Bach's Concert italien, le tambourin von Rameau, Novellette in D von Schumann, Chopin's Ballade und Mendelssohn's Allegro Op. 7 hervorzuheben sind. Auf Verlangen gab sie noch 3 Piècen zu, von denen Rubinstein's Etude „auf falsche Noten" besonders erwähnenswerth erscheint. Unterstützt wurde sie von ihrer Mutter Frau Aloyse Krebs-Michalesi, die mit noch immer trefflich conservirten Stimme und tiefem Ausdruck eine Arie aus „Orpheus" und mehrere Lieder vortrug.

Zum Schluß noch ein Stoßseufzer. Noch nie waren wir mit Concerten so überfluthet, wie in dieser Saison, und immer tauchen noch neue auf. Apollo sei uns Armen gnädig! — H. Kafka.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Altenburg. Das sechste Abonnementconcert mit Frau Fichtner-Spohr aus Gotha, welche die Mendelssohn'sche Concert-Arie, eine Scene aus der „Afrikanerin" von Meyerbeer sowie zwei Lieder von Beethoven („Mignon" und „Das Glück der Freundschaft") in ausgezeichneter Weise sang, brachte an Orchesterwerken die Ouverturen zu „Anacreon" und „Euryanthe", die Balletmusik zu „Rosamunde" von F. Schubert und als erste Nummer des Concerts die Eroica von Beethoven. —

Amsterdam. Am 4. v. M. zehntes Concert der Felix meritis mit Scaria und Mary Krebs aus Dresden: Clavierconcert von Liszt, Manfredouverture von Reinecke, Pastoralsymphonie &c. — Am 10. v. M. Concert der „Cäcilia": Esdur-Symphonie von Bruch, Manfredouverture von Schumann, Cmoll-Symphonie von Beethoven &c. —

Baden-Baden. Das Programm für die nächste Saison ist bereits festgestellt. Im Eröffnungsconcert am 1. Mai treten die Brüder Frémaux und Frl. Mario auf. Am 15. Mai beginnt die italienische Oper mit Nicolini, Padilla, Guadagnini, den Damen Strauß, Stolz, Harris, Materna, Cari u. A. — In den am 4., 11., 18. und 25. Juni stattfindenden Concerten werden auftreten: die Damen Wilhorst, Léon, Duval und Secrétain und die HH. Seligmann, Herman, Léon, Le Cieux, Ketterer, Agnesi, Nathan, Alard, Bottesini und Woworsky. Am 8. August: Frl. Battu, Jourdan, Laub und Rubinstein. Am 9. Sept. die Damen Schröder und Schmidt und die HH. Faure, Nicolini, Vieuxtemps, Saint-Saëns und Vivier. Außerdem wird vom 1. Juli bis 12. August jeden Freitag eine große Matinée stattfinden, wozu als Pianisten Perelli, de la Nux, Ehrlich, Litolff und die Damen Lacroix und Dobjansky, als Violinisten Freiberg, Heckmann, Levêque, Besekirsky, Wehrlé, Sivori und Frl. Liebe und als Violoncellisten Norblin und Coßmann bereits engagirt sind. —

Basel. Die Concertgesellschaft brachte im zehnten Concerte am 27. v. M. neben der Jessonda-Ouverture und dem Violinconcerte in Dbur von Mozart, vorgetragen von Hrn. Concertm. Fritz Hegar aus Zürich, noch zwei Werke von besonderem Interesse zu Gehör, nämlich „Hymne an die Musik" für Soli, Chor und Orchester von F. Hegar und die vollständige Musik zu Beethoven's „Ruinen von Athen", leider jedoch immer noch nicht in der neuen Bearbeitung von Heise in Amsterdam. Die Soli hatten Frl. M. Reiter und Hr. Kern übernommen. —

Berlin. Am 18. v. M. Concert der Singakademie: „Paulus" von Mendelssohn. — Am 21. dritte Soirée des Kotzolt'schen Gesangvereins: Gesänge von Haßler, Raff, Bierling, Reichel, Taubert und Hiller. — Am 23. Concert der Pianistin Lichterfeld mit Frau Joachim, Stahlknecht und Spohr. — Am 29. Concert der Pianistin Stern aus Odessa mit der Sängerin Klauwell aus Leipzig. —

Bonn. Am. 17. v. M. drittes Abonnementconcert: Bach's Matthäus-Passion mit Frl. Schreck und den HH. Schneider und Offenbach. —

Braunschweig. Am 15. v. M. neuntes Abonnementconcert des Vereins für Concertmusik; u. A. Schumann's spanische Liebeslieder sowie Phantasiestücke für Clavier und Clarinette. —

Bremen. Am 15. v. M. zehntes Privatconcert mit Staegemann; u. A. Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen". —

Breslau. Am 22. v. M. zwölftes Concert des Orchestervereins mit Fr. Damrosch und Georg Henschel; u. A. Schnitterchor aus Liszt's „Prometheus" und Chor aus dem „Tannhäuser". —

Bromberg. Am 17. v. M. Gesangvereinsconcert; Graun, Mendelssohn, Händel, Bortniansky und Grell standen auf dem Programme. —

Brüssel. Am 20. v. M. zweites Conservatoriumsconcert: Symphonie von Fétis, Clavierconcert von Pardon rc. — Am 17. zweite Beethoven-Soirée Brassin's: Sonaten und Lieder dieses Meisters. —

Cassel. Das am 15. v. M. veranstaltete sechste Abonnementconcert der Mitglieder des königl. Theaterorchesters erregte durch die Herbeiziehung namhafter auswärtiger Kräfte bedeutendes Interesse. An Orchesterwerken kamen in trefflicher Ausführung zu Gehör: Mendelssohn's Ouverture zu „Melusine" und die Eroica von Beethoven; Hr. Leopold Grützmacher aus Meiningen trug ein selbstcomponirtes Concert für Violoncell sowie Air und Gavotte von Bach unter großen Beifallsbezeugungen vor. Frl. Anna Reiß, großherzogl. weimarische Kammersängerin, sang die Arie der Rosine aus dem „Barbier", ein Ständchen von Gounod rc. Auch die Harfe war an diesem Abend vertreten. Hr. Gerstenberger erfreute nämlich das Auditorium durch den Vortrag des „Elfenmärchens" von Oberthür und der Lucia-Phantasie von Parish-Alvars. —

Copenhagen. Am 12. v. M. Concert Siboni's: Symphonie und Ouverture von Siboni, symphonische Etuden von Schumann und Lieder von Marschner. — Am 15. fünftes Abonnementconcert des Musikvereins: Eroica und Theile aus Mendelssohn's „Paulus". — Am 16. erste Soirée der Florentiner: Amoll-Quartett von Schubert und Harfenquartett von Beethoven; am 18. zweite Soirée: Quartette in Dmoll von Schubert und in Amoll (Op. 132) von Beethoven. —

Cöln. Am. 20. v. M. Kammermusiksoirée: Doppelquartett Op. 65. von Spohr, Phantasiestücke von Hiller und Mendelssohn's Octett. —

Düsseldorf. Am 17. v. M. siebentes Concert des Allgem. Musikvereins mit Frl. Orgéni und Singer: Leonoren-Ouverture, Concerte von Paganini und Mendelssohn, Lieder von Schumann rc.—

Florenz. Am 24. v. M. Soirée Jaell's und Frau mit folgendem namentlich für Italien sehr werthvollem Programme: Concert für zwei Claviere von Liszt, Clavierquintett von Schumann, Concert für drei Claviere von Bach, Improvisata von Reinecke sowie Claviersoli von Jaell, Chopin, Händel und Beethoven. —

Gotha. Am 15. v. M. dritte Quartettsoirée: Quartett von Veit, Clavier-Quintett von Schubert und Scherzo aus Cherubini's Esdur-Quartett. —

Hamburg. Am 15. v. M. Kammermusiksoirée Heine's mit interessantem Programme: Adur-Quintett von Schubert, Schumann's Carneval-Variationen von Rudorff, Bmoll-Scherzo von Chopin, Lieder von Jensen und Tannhäusermarsch von Liszt. — Am 15. Soirée von Hrn. und Frau Ehrhardt: Sonate und Phantasiestücke von Ehrhardt, Fdur-Trio von Schumann, Lieder von Gräbener rc. —

Leipzig. Am 31. v. M. letztes Gewandhausconcert: Beethoven's „Neunte" und erster Satz aus Cherubini's Requiem mit den Damen Peschka-Leutner und Borée sowie den HH. Stägemann und Rebling; Mirjam's Siegesgesang von Schubert, rc. — Die diesjährige Aufführung der Bach'schen Passionsmusik am Charfreitage in der Thomaskirche wird Hr. Capellm. Dr. Rietz aus Dresden dirigiren. —

Lenzburg. Am 13. v. M. Musikvereins-Concert unter Leitung des Md. Rabe: Symphonie in Cdur, „Der Mönche Ausmarsch von Bangor", Variationen aus Op. 18 und „Trost im Winter", sämmtlich von Beethoven, „Erlkönig's Tochter" von Gade, Finale aus „Don Juan" rc. —

London. Am 16. v. M. führte die philharmonische Gesellschaft eine, einst von Cherubini für sie componirte noch ungedruckte Symphonie auf. — In den populairen Concerten excellirten Joachim und Clara Schumann. —

Magdeburg. Am 5. v. M. drittes Vereinigungsconcert mit etwas dürftigem Programm: Symphonie von Haydn, Ouverturen von Gluck und Rossini, Concert von Vieuxtemps und Gesänge von Beethoven, Schumann, Schäfer und Rossini. Als Solisten fungirten: Frl. Kösling aus Berlin, Hr. Zöller und Concertm. Beck. — Im letzten Logenconcert am 12. mit Hrn. H. Richter: Clavierconcert von Händel und Phantasie von Liszt über die „Ruinen von Athen", Arie aus „Orpheus" von Gluck (Frau Harditz), Tannhäuser-Ouverture rc. — Am 16. v. M. Concert von Jul. Mühling mit Frl. Falkner und dem jungen Harfenvirtuosen Pönitz aus Berlin: Pastoral-Symphonie, Ouverture zu „Alladin" von Hornemann, Arie aus der „Schöpfung", Lieder von Schumann und Würst und Harfencompositionen von Parish-Alvars und Pönitz. —

München. Die k. Vocalkapelle brachte in ihrer dritten Soirée u. A. folgende Werke zu Gehör: Ego dixi, siebenstimmige Motette von Gabrieli, Crucifixus von Lotti, Psalm 8 für Frauenchor und Altsolo (Frl. Ritter) von Marcello, Motette „Singt dem Herrn ein neues Lied" von Mendelssohn, Motette von Bach, drei vierstimmige Romanzen von Schumann rc. Als anziehende Abwechslung mit diesen werthvollen Gaben trug Hr. Hofmus. Pruckner eine Sonate für Violine von Vivaldi und Hr. Vogel „An die Hoffnung", Lied am Clavier von Beethoven vor. —

Nürnberg. Die Ramann-Volkmann'sche Musikschule veranstaltete am 13. v. M. einen Musikabend und zwar, wie man es von diesem Institut gewöhnt ist, mit durchgängig interessantem Programme. Wir nennen u. A. nur die Namen Bach, Chopin, Clementi, Liszt („Tasso"), Mozart rc. —

Petersburg. Am 23. v. M. Concert Tausig's. Stockhausen wurde erwartet. —

Salzburg. Am 13. v. M. errang im Museumsconcerte Schumann's „Manfred" großen Beifall. —

Schwerin. Am. 15. v. M. viertes Abonnementconcert mit Frl. Wolff und de Swert; u. A. Dmoll-Symphonie von Dittrich und Violoncellconcert von Molique. —

Stuttgart. In der fünften Kammermusiksoirée der HH. Pruckner, Singer und Speidel mit Cabisius aus Wien kamen zu Gehör: Pianoforte-Quartett von Schumann, La belle Griselidis für zwei Pianoforte von Reinecke (Speidel und Pruckner) und Werke für Pianoforte und Violine von Beethoven, Damrosch und Leclair.—

Weimar. Die dritte Soirée für Kammermusik der HH. Lassen, Kömpel, Freiberg, Walbrül, Servais und v. Milde bot das Bdur-Trio von F. Schubert und das Octett für Streichinstrumente (Op. 20) von Mendelssohn sowie Lieder am Clavier von Deprosse, Rubinstein, Schubert und Frau Viardot-Garcia. —

Wien. Am 19. v. M. Concert Epstein's mit Frl. Magnus, Frau Epstein und Hellmesberger. — Am 11. d. M. Aufführung der Gesellschaft „Haydn": „Israels Heimkehr aus Babylon", Oratorium von Schachner unter Direction des Componisten. — Am 27. v. M. letztes Gesellschaftsconcert: Mendelssohn's Reformationssymphonie. — Außerdem veranstaltet die Gesellschaft der Musikfreunde am 3. und 12. d. M. zwei außerordentliche Concerte, in deren erstem Liszt's Faustsymphonie mit Schlußchor und Meyerbeer's Struensee-Musik (interessante Gegensätze) und in dem zweiten Mendelssohn's „Elias" zur Aufführung kommen soll. —

Personalnachrichten.

— Ferdinand Hiller ist selbstverständlich zum Dirigenten des Bonner Beethoven-Festes ernannt worden. —

— Der seitherige Director des Freiburger Stadttheaters, Theodor Löwe, ist zum Director des Gothaischen Hoftheaters ernannt worden. —

— Prof. Ludwig Nohl aus München hat am 22., 24. und und 27. vor. M. in dem bekanntlich von vornehmen Winterkurgästen sehr stark besuchten Meran drei Vorlesungen über Haydn, Mozart und Beethoven gehalten. Dortige Bl. sind des Lobes voll über Nohl's geist- und verständnißreiche Beredtsamkeit. —

— H. v. Bülow, welcher in Florenz ganz außerordentliche Popularität genießt und in allen Kreisen in hohen Ehren steht, ist vom König von Italien durch den Orden der Corona d'Italia ausgezeichnet worden. —

— Dem Componisten G. A. Heinze (ein geborener Leipziger) in Amsterdam ist vom Könige von Sachsen das Ritterkreuz des Albrechtsordens verliehen worden. —

— Hofcapellmeister Eckert in Berlin hat das Decret seiner lebenslänglichen Anstellung am dortigen Hoftheater erhalten. —

— Gestorben sind: Am 9. v. M. der Harfenvirtuos und Componist Labarre in Paris im Alter von 62 Jahren; am 16. in Berlin der bekannte Saloncomponist Theodor Oesten; am 14. August Cranz, Chef der Musikalienhandlung gleichen Namens in Hamburg. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Königsberg war auf den 26. v. M. die erste Aufführung der „Meistersinger" und in Leipzig auf den 30. die des neueinstudirten „Lohengrin" (Lohengrin — Groß, Elsa — Frl. Zimmermann, Ortrud — Frl. Borée, Friedrich — Lehmann und der König — Hertzsch) angesetzt. — Vom großherzogl. Hoftheater in Mannheim ist ein dramatisches Singspiel (Oper) „Elsa, oder die Sprache des Herzens" in zwei Acten von Ed. Mertke (in Cöln) zur Aufführung angenommen worden. —

Vermischtes.

— Das von Jos. Proksch im Selbstverlage in Prag erschienene Werk „Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel" ist in der „Neuen Akademie der Tonkunst" von Dr. Kullak in Berlin eingeführt worden. Ebenso wurde die, in Nr. 10 d. Bl. besprochene „Elementar-Clavierschule" von Franz Wohlfahrt in dem rühmlichst bekannten Musik-Institute von Joh. Zschocher in Leipzig als Lehrbuch angenommen. —

— Bekanntlich mangelte bis jetzt der hellenischen Nation eine Nationalhymne. Eine solche ist nun, durch R. v. Abelburg componirt, kürzlich auf dem Schloßplatze in Athen in Gegenwart des Königs und einer zahlreichen Volksmenge unter den lebhaftesten Sympathien sowohl seitens der Hörer als aller hellenischen Blätter angestimmt worden. —

Kritischer Anzeiger.

Salon- und Hausmusik.

Für Pianoforte allein.

Louis Schlösser, Op. 34. Drei Impromptus für das Pianoforte. Wien, Haslinger à 15 und 18 Ngr.

Drei ganz effectvolle und wirklich empfundene Musikstücke, welche Empfehlung verdienen. Namentlich zeichnen sich No. 1 und 2 durch melodiösen Gehalt und Klarheit der Gedanken aus. In diesen und anderen uns vorliegenden Compositionen Schlösser's sieht der gewandte und tüchtige Musiker überall heraus. Ohne auf gewöhnliche Effecte hinzuarbeiten, versteht es der Autor, mit einfachen Mitteln schöne Wirkungen zu erzielen. Die drei Impromptus sind werth, zu den besseren musikalischen Arbeiten gezählt zu werden. Leider ist die Ausgabe nicht fehlerfrei, was die Ausführenden beachten wollen.

Carl Krill, Op. 4. Drei Phantasiestücke für das Pianoforte. Wien, Bösendorfer 20 Ngr.

Drei gefällige und für den Dilettanten berechnete Stückchen mit anziehenden Formen und klarer Harmonie. Einerseits würde an diesem Opus so Manches auszusetzen sein, wollte man bei ihnen einen höheren Maßstab anlegen. Andrerseits gewinnt man bei genauer Betrachtung die Ueberzeugung, daß der Autor Besseres als vorliegende Kleinigkeiten zu schaffen vermag und wir bedauern nur, größere Arbeiten Krill's nicht vor uns zu haben, um seine Eigenschaften entschiedener würdigen zu können. Die Stücke verdienen jedoch in den betreffenden Kreisen immerhin Beachtung und Verbreitung.

Carl Krill, Op. 5. Aus dem Familienleben. Sieben Tonbilder für das Pianoforte. Wien, Bösendorfer. 2 Hefte à 15 Ngr.

Musik für jugendliche Clavierspieler. Die kleinen Sätzchen drücken recht hübsch aus, was der Titel verspricht. Das „Morgengebet", der „Soldatenmarsch der Knaben", „Mütterchens Märchenerzählung" sind als instructive und unterhaltende Stückchen für Kinder ausgezeichnet geeignet. Der Componist zeigt für dieses Genre von Compositionen Talent und Geschmack. Seitens des Verlegers sind die Hefte geschmackvoll und reich ausgestattet und jedem Musiklehrer warm zu empfehlen. —

Carl Gerber, Op. 16. Salzburger Tonbilder für das Pianoforte. No. 1. Am Marienbilde. No. 2. Klosterkirche im Mondlicht. No. 3. Waldwiese. No. 4. Marionettentanz. Wien, Haslinger 15 Ngr.

Diese Tonbilder gehören zu den Tausenden von Saloncompositionen, welche, ohne weder schlecht noch gut zu sein, von einer gewissen Classe des musicirenden Publicums dennoch gern gespielt werden. No. 4 ist ganz Rubinstein'schen Genre's. No. 2 erinnert zu sehr an Beethoven's Cismoll-Sonate. No. 3 ist ziemlich ohne Bedeutung, ein Pastorale, wie es deren viele giebt. „Am Marienbilde" ist ein zartes Sätzchen, das schon oft da war und sich nur für weibliche Dilettanten eignen dürfte, da es eher schmachtend als religiös verklingt. —

Ed. Kremser, Op. 16. Tarantella für das Pianoforte. Wien, Haslinger 20 Ngr.

Diese Tarantella verdankt ihre Entstehung jedenfalls einem gewandten Clavierspieler, denn man findet in ihr allerhand Passagen, wie sie belesenen Pianisten an den Fingern hängen bleiben. Das Thema in Gmoll ist für eine Tarantelle etwas dürftig und die beinahe zwanzigmalige Wiederkehr dieses Motivs ist sogar im Stande, uns dieses Opus stark zu verleiden. Außer dem Thema läuft alles Andere auf Passagen hinaus, und um die Zuhörer einigermaßen zu befriedigen, müßte man sich bedeutende Mühe mit dem Stücke geben, ohne auf einen sicheren Ersatz rechnen zu können. —

Ed. Kremser, Op. 17. Nachtstück für das Pianoforte. Wien, Haslinger 10 Ngr.

„Die Nacht ist keines Menschen Freund," das sagt ohngefähr dieses Opus auch. Außer einigen Druckfehlern besitzt es an Originalität weiter Nichts als den Titel. Ein Nachtstück, das ebenso gut ein Morgen- oder Abendstück sein könnte. Auch hier ist die Hand des gewandten Clavierspielers nicht zu verkennen, aber es ist eben nur Routine und keine Eingebung zu bemerken. —

L. Marek, Op. 11. Impromptu für das Pianoforte. Wien, Haslinger 20 Ngr.

Diese, Clara Schumann zugeeignete Composition besitzt ziemlich schwierige Technik. Ob der Erfolg, welchen man mit dieser Nummer erzielen könnte, die Mühe und Sorgfalt lohnt, die man auf die Ausführung verwenden müßte, möchten wir etwas bezweifeln. Der Autor reibt sich stellenweise mit Chromatik förmlich auf. Das Andante cantabile leidet an zu verschwenderischer Anwendung von Modulationen, welche sehr oft an Spohr erinnern, ohne dessen harmonische Klarheit zu besitzen. Es kommt zu keinen eigentlichen Aussprüchen des Gedankens und ehe wir es uns versehen, fängt der Autor wieder an, am ersten Motiv zu leiden. Das Stück dürfte sich auch wegen seiner etwas schwierigen Technik, wenigstens in der Dilettantenwelt, nur spärlich verbreiten. — Hermann Starcke.

Ferdinand Ludwig, Merri Cossacks (Kosakenlust). Esquisse pour Piano. London, Cramer. 3 Schilling.

—— —— **Skating** (Schlittschuhlaufen). Etude de Salon. Ebend. 3 Sch.

Muntere, leichtblütige Skizzen, welche allerdings ihre Bestimmung für englische Dilettantenkreise nicht verleugnen, jedoch das Talent des Comp. für solche Aquarellen in günstigem Lichte zeigen. Die Hauptmotive wenigstens sind durchaus charakteristisch und von wohlgetroffenem Colorit, sowohl was die ausgelassenen Herren Kosaken als auch, was das Schlittschuhlaufen betrifft, und nur in Bezug auf consequentere Durchführung des zu schildernden Objects konnte der Comp. mit Leichtigkeit unser Interesse noch fesselnder festhalten. Der Schlittschuhläufer z. B. scheint auf seiner Eisbahn keinen rechten Platz zum lang ausfahren zu haben, denn er fährt eine ganze Partie kleiner Figuren, Dreien, Achten, Triller 2c.; zuweilen setzt er auch wohl ganz aus und erholt sich über Gebühr, und kommt erst ganz kurz vor dem Schluß einmal etwas mehr in Zug. Damit hat es sein Bewenden. Still geht er nach Haus und hängt in den letzten Adagiotacten sentimental schwärmerischen Gedanken über eine auf dem Eise gemachte interessante Bekanntschaft nach. —

Gustav Flügel, Op. 62. Neun Pianofortestücke: „Morgens", „Abends", „Turnfahrt", „Serenade", „Erinnerung", „Skizze", „Duettino", „Frühlingslied", „Perpetuum mobile". Neuruppin, Ehmigke. Complet 1 Thlr. Einzeln à 5—7½ Ngr.

Ansprechende und anspruchslose kleine Gaben, meist für Familienkreise, einige aber auch als feinere Entremets für Concertvorträge. Am Meisten angesprochen haben uns das Frühlingslied und die Se-

renade, auch die „Erinnerung". Das Frühlingslied (dessen letztes fis wir in Doppelfis verwandeln möchten) ist von zartem, poetischem Hauch und schließt sich den Vorbildern des Autors: Henselt, Schumann, Mendelssohn ꝛc. am Glücklichsten an. Es wird sich die Sympathien jedes Concertpublicums erwerben, desgleichen die Serenade wegen ihrer (u. A. in dem kleinen Doppelschlag) munter, leicht und charakteristisch hingeworfenen Skizzirung. Die „Erinnerung" fesselt durch edle und warme Empfindung sowie durch schönen, freieren und bedeutenderen Aufschwung der Melodie, den uns wegen letzteren Vorzugs der Autor am Schluß der ersten Seite zu schnell verläßt. Ueberhaupt würden wir auch von den anderen Skizzen noch verschiedene hervorheben können, wenn dieselben auch in dem absichtlich gewählten knappen Rahmen nur um ein Geringes mehr ausgeführt und entwickelt wären. Sie enthalten meist talentvolle, für das feinere Gefühl des Autors günstig sprechende Keime, einzelne auch ganz hübschen Anflug von Humor, z. B. die Turnfahrt, deren Theilnehmer recht „frisch, frei und fröhlich" aber nicht immer „fromm" über Stock und Stein poltern und erst im „Alternativ" fromm werden. Wir wollen daher hoffen, daß sich der Comp. auf dem Wege, den er mit den von uns hervorgehobenen Stimmungsbildern eingeschlagen hat, zu einem, von seinen an sich guten Vorbildern immer freieren Aufschwung erheben werde. — Z.

Für Harmonium.

Ed. Brunner, Oeuvre 14. **Deux Idylles** pour Orgue-Harmonium. No. 1. Au clair de la lune. No. 2. Je dois te fuir. Wien, Haslinger 12½ Ngr.

Zwei gefällige und leichte Stückchen, ohne Pretention, welche, namentlich No. 2, nicht viel aus der Tonica und Dominante herauskommen. Sie sind vierstimmig und recht hübsch durchgeführt und werden als effectvolle Saloncompositionen sicherlich Anklang finden. —

Ed. Brunner, Oeuve 15. **Zwei Ave Maria** für Harmonium. Wien, Haslinger 10 Ngr.

Diese vierstimmigen Sätzchen sind ganz gehalt- und weihevoll erfunden. Einfach und gefällig sprechen sie selbst ihre Empfehlung vollkommen aus und werden bei der beschränkten besseren Literatur dieses Genres als willkommen begrüßt werden.

Arrangements.

Für zwei Pianoforte.

Louis Spohr, Op. 86. **Die Weihe der Töne.** Charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie. Für zwei Pianoforte zu acht Händen eingerichtet von G. Jansen. Wien, Haslinger 4 Thlr. 20 Ngr.

Der Werth dieses Werkes ist genügend bekannt; wir wollen hier nur die Meinung des Componisten und seine Ansicht über dieses Arrangement wiedergeben, welche sich zur Empfehlung am Besten eignen dürfte. In der von Spohr unterzeichneten Bemerkung, welche dem Werke beigegeben ist, heißt es: „Daß die Bearbeitung meiner vierten Symphonie „Die Weihe der Töne" für zwei Pianoforte zu acht Händen von G. Jansen in Göttingen allen Anforderungen entspricht, die man an eine solche zu machen berechtigt ist; daß sie Alles, was die Partitur enthält, genau wiedergiebt und daher ein treues Abbild der Symphonie ist, soweit ein Pianoforte-Arrangement die Orchester-Effecte wiederzugeben vermag, attestire ich hiermit aus vollster Ueberzeugung. L. Sp." Beiläufig belehrt uns übrigens dieses Zeugniß, daß das Arrangement schon vor einer ziemlich langen Reihe von Jahren entstanden sein muß. — Hermann Starcke.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Eduard Hillmann, Op. 4. **Zwei Clavierstücke.** Leipzig, Klemm. 2 Hefte à 10 Ngr.

J. P. Gotthard, Op. 58. **Zehn Stücke in Tanzform.** Wien, Gotthard 96 Kr. = 7½ Ngr.

Adolph Lorenz, Op. 8. **„Wie es Euch gefällt".** II. Cyclus. Drei Walzer ꝛc. Stettin, Prütz u. Mauri 20 Ngr.

Wilhelm Baumgartner, Op. 32. nachgelassenes Werk. **Fest-Marsch.** Zürich, Hug 15 Ngr.

Ernst Rentsch, Op. 5. **Album-Blätter.** Zürich, Ebend. 15 Ngr.

Ernst Matthiae, Op. 2. **Adagio.** Zürich, Ebend. 12½ Ngr.

Die beiden Clavierstücke von Hillmann tragen die Bezeichnungen „In später Stunde" und „Unzufriedenheit". Wir begegneten dem Autor vor einiger Zeit als Liedercomponisten, wo er als solcher einen guten Eindruck machte. Diesmal ist dies jedoch weniger der Fall, denn obwohl auch die vorliegenden Stücke das Talent des Autors durchblicken lassen und daher immerhin Beachtung verdienen, erscheinen dieselben doch nicht abgerundet und einheitlich genug und es mangelt noch klarere Periodisirung und Aneinanderkettung der Gedanken. Wer aber sonst so hübsches Talent wie Hillmann bekundet, wird hoffentlich auch nach und nach diese Klippen vermeiden. —

Die (Johannes Brahms gewidmeten) zehn Stücke in Tanzform von Gotthard werden, wenngleich Manches uns nicht Zusagende in denselben enthalten ist, doch manchem Clavierspieler, dessen Geschmack nicht in oberflächlicher Salonmusik untergegangen ist, Vergnügen und Unterhaltung bereiten. —

Ebenso machen die „drei Walzer" von Lorenz einen günstigen Eindruck. Hier tritt uns schon eine geläutertere und gereiftere Gestaltungskraft entgegen, sodaß wir das Op. 8 als gute Unterhaltungsmusik empfehlen können. Nur hüte sich der Comp. vor etwas antiquirten Phrasen und Passagen, wie man überhaupt den Wunsch nicht unterdrücken kann, daß in diesem Genre Chopin'sches Epigonenthum künftig etwas weniger stark wuchern möge. —

Baumgartner's nachgelassener „Fest-Marsch" zeigt noble Haltung, ist auch im Ganzen von dankbarer Wirkung und würde sicher noch höhern Werth in Anspruch nehmen können, spukten nicht darin Reminiscenzen aus allerlei bekannteren Opern vor. Da der Marsch nicht bedeutende Schwierigkeiten bietet, wird er manchem Dilettanten recht willkommen sein. —

Wenn es Componisten noch an der Fähigkeit mangelt, etwas Bestimmtes zum Ausdruck zu bringen, so wählen dieselben gern diejenigen Formen, wo dies weniger nothwendig zu sein scheint, und wir erhalten dann z. B. entweder „Lieder ohne Worte" oder „Albumblätter". Rentsch hat letzteren inhaltsschweren Titel vorgezogen, obwohl der erstere für seine Tonstücke ebensogut gepaßt hätte. Im Ganzen gehören dieselben zu mittelmäßigem Gute, doch berechtigen einige Züge darin zu der Hoffnung, daß der Autor wohl noch im Stande sein könne, mehr Selbstständigkeit sich anzueignen und dann Besseres zu leisten. —

Matthiae's „Adagio" bietet weiter nichts Interessantes, als daß es möglichst sentimental gehalten ist. — Bl - th.

Bücher.

Hermann Mendel, Giacomo Meyerbeer, sein Leben und seine Werke. Berlin, Lasser 10 Ngr.

Dieses kleine empfehlenswerthe Schriftchen erzählt in gedrängter Kürze die wichtigsten Lebensumstände des Tondichters mit genauer Angabe, wann er seine Werke componirt hat und wo sie zuerst zur Aufführung kamen. Nur verwebt der Verfasser etwas zu frei Wahrheit mit Dichtung und citirt Gespräche, welche z. B. der Abt Vogler mit seinen Schülern 1810 auf dem Darmstädter Posthofe gepflogen haben soll, während sie die Ankunft des Schülers Meyerbeer aus Berlin erwarteten. Angenommen, das Factum wäre richtig, so hat wohl Keiner der Betheiligten daran gedacht, den Inhalt des Gesprächs zu notiren und dereinst Herrn Hermann Mendel zu überliefern. Dergleichen Dichtungen sind wohl einem Romanschreiber erlaubt, nicht aber einem Biographen, welcher lediglich Wahrheit geben soll. Meyerbeers erstes größeres, noch im Manuscript existirendes Werk „Gott und die Natur" ist beiläufig nicht, wie M. angiebt, eine Cantate, sondern ein aus 13 Nummern bestehendes Oratorium und nicht von Scheile, sondern vielmehr von Schreiber gedichtet. — Wir unterlassen nicht, das mit Liebe und Sorgfalt verfaßte Schriftchen besonders allen Verehrern Meyerbeer's warm zu empfehlen. — ....cht.

Vacanz einer Organisten-Stelle.

Nachdem durch den Tod des Musikdirectors Anger der Organistendienst an der Hauptkirche St. Johannis zu Lüneburg erledigt ist, fordern wir Diejenigen, welche um die vacante Stelle sich bewerben wollen, hiermit auf, bis zum 1. Mai d. J. sich bei uns zu melden.

Wir bemerken, zugleich als Antwort auf verschiedene an uns ergangene Fragen, dass

1., an den Sonn- und Festtagen drei Mal Gottesdienst in der Johanniskirche stattfindet,
2., ausser einigen Accidenzien ein fester Jahresgehalt von 259 Thlr. 3 Ngr. 9 Pf., aber keine Dienstwohnung mit der Stelle verbunden ist,
3., Gelegenheit zu grösseren musikalischen Aufführungen und zu Nebenverdiensten durch Ertheilung von Musik- und Gesang-Unterricht, sowie auch bei der Leitung von Musikvereinen in unserer Musik liebenden Stadt reichlich sich darbietet,
4., weder für die Reise des Bewerbers Behufs eines Probespiels hier an Ort und Stelle vor der Wahl, noch für die Reise des Erwählten bei seiner spätern Uebersiedelung nach hier etwas vergütet, und
5., eine Aufforderung an die auf die engere Wahl Gestellten zur Abhaltung eines Probespiels demnächst ergehen wird.

In unserm eignen, sowie im Interesse der Herren Bewerber wünschen wir, dass den Meldungen, wie solches bei den eingelaufenen und von dem Magistrate der Stadt Lüneburg uns bereits eingehändigten auch zum Theil schon geschehen ist, Zeugnisse nicht blos rücksichtlich des Orgelspiels, sondern auch über die ganze musikalische Ausbildung, namentlich über Tüchtigkeit im Clavier- und Gesang-Unterricht, über orchestrale Kenntniss und Leitung von Musikvereinen beigefügt werden, da bei der Wahl auch letztere von grosser Bedeutung sind.

Lüneburg, den 18. März 1870. Der Kirchenvorstand, Abtheilung der St. Johanniskirche.
Superintendent **E. Schultz,** Vorsitzender.

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bach, J. S., Sechs Sonaten für die Violine, mit hinzugefügter Begleitung des Pianoforte v. Robert Schumann. 2 Bde. Roth cartonnirt. 2 Thlr. 15 Ngr.

Bargiel, W., Op. 37. Drittes Trio für Pianoforte, Violine u. Violoncell. 3 Thlr. 10 Ngr.

Beethoven, L. v., Türkischer Marsch aus den „Ruinen von Athen". Op. 113. Partitur 15 Ngr.
—— Derselbe Orchesterstimmen. 1 Thlr. 12½ Ngr.
—— Rondo in Bdur. Für Pianoforte und Orchester. Ausgabe für Pianoforte allein. 12½ Ngr.

Cherubini, L., Introduction zum zweiten Acte der Oper Medea. Für das Pianoforte allein. 5 Ngr.
—— Dasselbe für das Pianoforte zu 4 Händen. 7½ Ngr.

Depresse, A., Op. 30. Die Salbung David's. Oratorium in 3 Theilen, für Chor, Soli u. Orchester. Clav.-Ausz. 3 Thlr. 15 Ngr.

Junkelmann, A., Op. 23. Drei Clavierstücke. No. 1. Scherzo. No. 2. Andante quasi Allegretto. No. 3. Rondo Giocoso. 25 Ngr.

Mozart, W. A., Symphonien. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen. Neue Ausgabe. Roth cartonnirt.
Erster Band No. 1—6. 2 Thlr.
Zweiter Band No. 7—12. 2 Thlr.

Schubert, Franz, 12 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für gemischten Chor eingerichtet von G. W. Teschner. Heft 2. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
No. 7. An die Musik. Die holde Kunst.
- 8. Ständchen. Horch, horch die Lerch' im Aetherblau.
- 9. Die Forelle. In einem Bächlein helle.
- 10. Erster Verlust. Ach, wer bringt die schönen Tage.
- 11. Litanei. Ruh'n in Frieden alle Seelen.
- 12. Der Blumenbrief. Euch Blümlein will ich senden.

Thierfelder, A., Op. 3. „Zu Volksweisen." Ein Liederstrauss nach Gedichten von Emanuel Geibel. Für eine tiefere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 22½ Ngr.
No. 1. Neapolitanisch. Du mit den schwarzen Augen.
- 2. Schottisch. Weit, weit aus ferner Zeit.
- 3. Russisch. Durch die Waldnacht trabt mein Thier.
- 4. Französisch. In lichten Frühlingstagen.
- 5. Deutsch. Wenn ich an dich gedenke.
- 6. Deutsch. Mag auch heiss das Scheiden brennen.

Weyermann, M., Op. 13. Balladen u. Lieder v. E. Geibel. Für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.
No. 1. Bothwell. Wie lebte Königin Marie.
- 2. Schön Manar. Schön Manar trat aus dem wilden Wald.
- 3. Streich' aus, mein Ross. Streich' aus, mein Ross, die Flanken hoch.
- 4. Aus den Jugendliedern. Ich fuhr empor vom Bette.
- 5. Dass holde Jugend nur zur Liebe tauge.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 8. April 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4 2/3 Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 15.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber die Verbindung der Künste auf der Bühne.

Seit Jahrhunderten schon sehen wir Oper und Drama um die Herrschaft auf der Bühne kämpfen. Solche Concurrenzen, wenn von idealen Gesichtspuncten ausgehend, haben stets etwas ungemein Anregendes und zuweilen auch wirklich Fruchtbringendes für die Kunst im Gefolge, und namentlich tritt dies hervor, seit Richard Wagner gleichberechtigtere Vereinigung der betheiligten Künste, besonders der Musik und der Poesie, als Endziel hingestellt hat. Bei den Dichtern des gesprochenen Drama's war die natürliche Folge solcher Forderung heftige, meist in eigenthümlichen Aeußerlichkeiten des Dichtercomponisten Nahrung suchende Opposition; die Kunstphilosophen dagegen, gewöhnt, dergleichen brennende Fragen in ruhigerer Weise aufzunehmen, neigen sich auch in diesem umfassenden Principienstreit leidenschaftsloser theils auf die eine theils auf die andere Seite und erstreben meistentheils versöhnende Ausgleichung der Gegensätze sowie Befestigung der aus jenem Streit hervorgegangenen Resultate. Nur würden sich, was man im Interesse der Sache und lebendiger Weiterentwicklung bedauern muß, diese Resultate unter ihren sublimirenden und destillirenden Händen noch eher, klarer und evidenter ergeben, wenn die Meisten von ihnen sich vertrauter in das innere Wesen der Musik eingelebt hätten. Giebt es doch noch sogen. Fachleute genug, welche grade auf musikalischem Gebiete vor allem aus altgewohntem Gleise Heraustretenden gleich jenem bekannten heiligen ägyptischen Thier vor dem neuen Thore stehen, sich schütteln und grunzend umdrehen, ohne die neue Zubereitung ruhiger zu betrachten. Wie können wir da von den Kunstphilosophen, welche der Musik meist als wenig eingeweihte Dilettanten gegenüberstehen, bereits Verständniß für alles noch nicht durch die Dauer einer längeren Vergangenheit Erprobte und Bewährte verlangen! Deshalb verirren sich dieselben zuweilen in so bedenkliche Sackgassen und verwirren die Situation trotz ihres sonst in der Regel ehrlichen, ruhigen Bemühens: dieselbe klären zu wollen, oft noch mehr als ohne ihre Intervention.

Zu diesen Worten regt uns diesmal eine wenn auch nicht umfangreiche doch vielfach höchst werthvolle Schrift*) von Dr. Karl Robert Pabst an, welche die für unsere Zeit geeignete Verbindung der Künste auf der Bühne einer von gründlichem kunstphilosophischem Forschungseifer beseelten Untersuchung und Prüfung unterzieht. Ursprünglich für öffentlichere Vorträge in der Universitätsaula zu Bern bestimmt, bietet das Buch ein in knappem Rahmen übersichtlich logisch geordnetes reiches Anschauungsmaterial, welches Schritt für Schritt allen dramatischen Anforderungen der Kunst und der Zeit nachgeht, für die Zukunft eine größere Anzahl zum Theil sehr wichtiger Gesichtspuncte dafür feststellt: in welcher Weise sich die verschiedenen Künste auf der dramatischen Bühne im Interesse möglichst ideal einheitlichen Zusammenwirkens zu bethätigen haben, und in dem Gedanken gipfelt: daß der oberste Rang unter allen Künsten der theatralisch aufgeführten Dichtung gebühre und daß sich auf der Bühne alle Künste einer einzigen unterzuordnen haben. Hiermit gelangt also Pabst zu etwas anderen Resultaten als Wagner, welcher wie gesagt möglichste Gleichberechtigung der betreffenden Künste verlangt und unter Voraussetzung dieser Gleichberechtigung dem musikalischen Drama den höchsten Rang zuweist.

Gehen wir jedoch dem sonst klaren und logischen Gedankengange P.'s genauer nach, so finden wir viel geringere Meinungsverschiedenheiten, als dies bei so entschiedenem Hinstellen der obigen Thesen scheint. P. sagt S. 20: „Und die Zaubermacht, welche eine solche gemeinsame Wirkung (nämlich auf einen

*) „Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne" vnn Dr. Karl Robert Pabst, Professor der deutschen Literatur an der Hochschule in Bern. Bern, 1870. Haller'sche Verlagshandlung. 245 Octavs. —

größeren Zuschauerkreis) am sichersten und reinsten hervorbringt, wo anders ist sie zu suchen als in dem gesprochenen oder gesungenen Worte, durch welches der Gedanke, der klarste Leitstern und festeste Anker der Sittlichkeit, erst seine volle Bestimmtheit und Deutlichkeit erhält," und Seite 72: „Da der Vorrang vor allen andern Einzelkünsten insofern der Poesie gebührt, als sie durch die eigenthümliche Beschaffenheit ihres Darstellungsmittels nicht nur den höchsten Inhalt der Kunst allein darzustellen sondern auch den Stoff aller übrigen Künste in seinem weitesten Umfang in ihren Bereich hineinzuziehen vermag: so gebührt die erste Stelle unter allen Kunstvereinen der mimisch-scenischen Aufführung einer dramatischen Dichtung". Nun, in dieser der Musik 2c. unbedenkliche Mitwirkung „im weitesten Umfange" einräumenden Art der Anschauung können wir uns wohl den vom Vf. für die Poesie gewünschten obersten Rang gefallen lassen. Seine Entwicklungen verändern und beschränken die wirkliche Lage der Dinge in keiner Weise.

Was ferner die Unterordnung aller Künste unter eine betrifft, so trifft auch in dieser Beziehung P. mit Wagner im Grunde viel übereinstimmender zusammen, als dies nach seinen obigen Thesen den Anschein hat. P. sagt S. 183: „So viel ist gewiß, daß zur Schöpfung einer Oper, welche der reinen und strengen Idee dieser Kunstart auch nur annähernd entsprechen soll, nicht nur Dichter und Tonsetzer Meister in ihrer besonderen Kunst sein sondern auch jeder von beiden einen lebendigen Sinn für die Kunst des andern sowie eine genaue Kenntniß der Bedingungen ihrer Wirkung und, was vielleicht das Schwierigste ist, Selbstbeherrschung und Selbstverläugnung genug besitzen muß um das Sonderinteresse seiner Kunst dem Interesse des Gesammtkunstwerkes zum Opfer zu bringen. Indem ich aber beiderseitige Meisterschaft und gegenseitige Opfer verlange, bin ich weit davon entfernt, für die Oper eine Gleichstellung der Poesie und der Musik gelten zu lassen, welche dem Grundgesetz aller Kunstverbindung widersprechen würde. Darin besteht eben der große Irrthum (?) Wagners, daß er die Poesie in dem durchgängig musikalischen Drama nicht nur in ihrem vollen Werthe bewahren sondern sogar durch den Gesang erst zu ihrem höchsten Gipfel erheben will. Ich meinerseits fordere vielmehr vor allem eine ebenso entschiedene als bereitwillige Unterordnung des Dichters unter alle gerechten Forderungen des Tonsetzers, und wenn ich auch diesem durchgängige Rücksicht auf die Interessen der Poesie zumuthe, so soll diese doch nur der Art sein, daß damit die Oberherrschaft, d. h. hier die überwiegende Wirkung der Musik durchaus nicht erschüttert oder in Frage gestellt wird." Schon aus diesen Worten geht hervor, daß P. Wagner's Forderungen zu einseitig und schroff aufgefaßt hat*) und deshalb da wo er einen „Irrthum" erblickt, viel mehr mit W. übereinstimmt als er ahnt, denn W. fordert bekanntlich sowohl von der Poesie als auch von der Musik gegenseitige Unterordnung und Ergänzung.

Aehnlich verhält es sich mit folgenden Worten: „Wenn Wagner der Musik lediglich die Bestimmung zuweist, das Verständniß und die Wirkung des poetischen Gehaltes als solchen durch größere Lebendigkeit des sinnlichen Ausdruckes zu verstärken: so können wir einer solchen Zumuthung schon aus dem einfachen Grunde nicht beitreten, weil ihre Erfüllung ein Ding der Unmöglichkeit ist, so lange die Musik in Wahrheit noch Musik bleiben soll." Warum? wird aber, wenigstens an dieser Stelle, nicht gesagt. Indirect allerdings finden wir diese Behauptung an anderen Orten motivirt. So sagt P. z. B. S. 17: „In der reinen Oper zieht die Musik durch ihre unsichtbaren Töne mit unwiderstehlicher Herrschergewalt den Geist des Zuhörers nach innen, treibt ihn zur Einkehr bei sich selbst. Sie öffnet ihm weiter und tiefer als die sichtbare Gebärde vermag, das Wunderreich der Gefühle und läßt ihn darin nach Herzenslust sich in allen Richtungen ergehen. Aber die reine oder absolute Musik führt ihn nur in die Nacht- und Dämmerregion*) des Menschengeistes ein, und wenn sie vermittelst ihrer Tonbilder gewisse Stimmungen und Bewegungen des Gemüthes hervorruft und sogar die Phantasie zu Vorstellungen anregt, so vermag sie diese doch nicht mit zwingender Kraft zu bestimmen und zu lenken, wohin sie will, und muß es geschehen lassen, wenn sie bei jedem einzelnen Zuhörer nach Zufall oder Willkür sogar wesentlich verschieden ausfallen und sich in der abweisendsten Weise verbinden," und S. 160: „Nur einem besondern Bestandtheil des gesammten poetischen Inhaltes vermag die in dem Gesang enthaltene Musik Ausdruck zu verleihen, dem die verschiedenen Momente und Situationen des Drama's durchdringenden oder begleitenden Gemüthsinhalt. Dies aber thut sie wirksamer weil unmittelbarer und somit auch ästhetisch vollkommener als irgend eine andere Kunst". Diesem Gemüthsinhalt" wird hierauf der „Gedankeninhalt" des Wortes gegenübergestellt. S. 165 endlich heißt es: „Die Musik beeinträchtigt auch den Ausdruck und Eindruck des geistigen Gehaltes in so fern, als sie die in der Wortsprache entfalteten und zum klarsten Bewußtsein gebrachten Gedanken wieder zum Gemüthsinhalt zusammenfaltet und in die Dämmerung des Gefühles versenkt," und S. 166: „Bei den Griechen folgte Gesang- und Tanzrhythmus Ton für Ton und Schritt für Schritt dem kunstvoll ausgebildeten Silbenrhythmus und diente somit dazu, diesen nur noch schärfer auszuprägen und zu verdeutlichen, wogegen im musikalischen Drama der Neuzeit der figurirte Gesang sowie die ihn begleitende Instrumentalmusik bei der Bestimmung der Taktart, der Zahl und der Verbindungsweise der Töne den Accent, die Zahl, die Quantität und Verbindungsweise der Silben und Wörter, kurz den poetischen Rhythmus wenig oder gar nicht beachtet sondern damit nach rein musikalischen Zwecken mehr oder minder willkürlich schaltet, wodurch namentlich bei uns das ohnehin schon durch die Mehrstimmigkeit des Gesanges und der Instrumental-Begleitung erschwerte Verständniß des poetischen Textes noch schwieriger, ja nur zu oft unmöglich gemacht wird, da der deutsche Sprachaccent sich mit der Zeit immer entschiedener nach dem Bedeutungswerthe der Silben und Wörter ausgebildet hat." Diesen zum Theil wohl nicht unwahren unbedingt aber zu engen, ein-

*) Hierher möchten wir auch folgende Worte (S. 206) rechnen: „Es ist fast unbegreiflich und unglaublich, wie diesen klaren und bestimmten Worten gegenüber (Gluck's bekanntem Vorwort zu seiner „Alceste") Wagner in „Oper und Drama" (zweite Auflage S. 19) hat behaupten können: „die so berühmt gewordene Revolution Gluck's" sei nur gegen die Dictatur des Sängers, nicht auch gegen die des Componisten über den Dichter gerichtet gewesen." — Aus Allem aber, was Gluck sagt, geht trotzalledem hervor, daß zur damaligen Zeit in der Hauptsache grade die Sänger und nochmals die Sänger im Grunde Schuld und Ursache jener zum Auftreten, Athemholen und Abgehen nöthigen Ritornelle, all jener unmotivirt breiten Ausspinnung dankbarer Cantilenen und all jenes ebenso unmotivirt schnellen Uebergehens undankbarer Mittelsätze waren, um nur so schnell wie möglich wieder zur dankbaren Hauptcantilene zu gelangen. —

*) Auch an anderen Stellen ein beliebtes Stichwort des Vf. —

seitigen Anschauungen der Musik gegenüber müssen wir uns gestatten, etwas weiter auszuholen.

Direct spricht allerdings die Musik nur Gefühle und Empfindungen aus. Indirect dagegen steht ihr über die Brücke des Gefühls das weiteste Feld offen. Für alle Arten von Handlungen und Schilderungen stehen ihr über diese Brücke die reichsten Ausdrucksmittel zu Gebote, sobald man ihr nur einigermaßen Entfaltung einer einheitlichen Kette von Empfindungen gewährt. Ja auf dem großen Gebiete des Gefühls und der Phantasie besitzt sie unendlich tiefer dringendere und reichere Ausdrucksmittel als das Wort; der Phantasie bietet sie viel größeren Spielraum und das Gefühl entfaltet sich in ihr in noch viel verschwenderischerer Fülle. Die Musik hat überhaupt, kann man sagen, noch mehr Poesie als die Poesie selbst.*) Schon der vereinzelte Klang electrisirt den Nerv, wie kein Wort; der Zusammenklang entzündet den ganzen Nervengeist und der Fluß des musikalischen Gedankens trägt die ganze Stimmung in das Gebiet der Träume, der Geheimnisse. Die Poesie wirft immer etwas von dem blendenden Sonnenlichte der Klarheit hinein, der Flug der Phantasie bewegt sich in vorgeschriebenen Bahnen und das Gefühl mit seiner blitzenden Triebkraft schnellt sich nicht mehr in die unabsehbaren Räume des Weltalls. Deswegen hat der bewußte Kunstenthusiasmus in beiden Sphären auch einen verschiedenen Charakter. Die Poesie mit ihren himmelhohen Gedanken macht den Genießenden, sei es, daß er sich in das Erz stolzer Gedanken oder in den Blumenhauch lieblicher Bilder hüllt, in seinem Gefühl zu einem Könige, die Musik zu einem Gotte; die Musik erweckt die letzten Abstractionen, sie ist der Ausdruck des Unendlichen, die Poesie ist immer schon eine Verendlichung, weil sie die Gefühle allerdings klarer gestaltet. Die Musik ist das Gefühl in seinem Gesammtleben. Die Poesie ist mehr das Gefühl in seinen Vereinzelungen. Deshalb sind die Gefühle in ihrer ursprünglichen Lebenskraft mehr bethätigt, wenn sie durch die Musik angeregt werden: sie sind productiver, weil der Bildungstrieb zu bestimmteren Gestaltungen dem menschlichen Wesen eigen ist. Aber sie gelangen allerdings nicht dazu, weil eben Töne nicht Worte sind. Dagegen besitzt die Musik die unschätzbare Fähigkeit, da, wo sie eine dramatische Handlung begleitet, unmittelbar ganze und bedeutende Partien derselben von vornherein in eine bestimmte, dem dramatischen Zwecke ganz wesentlich Vorschub leistende Beleuchtung zu setzen. Sie bringt hier sogleich fertig und unmittelbar, was das Wort allein und für sich nur successive und erst dann hervorzubringen vermag, wenn es Alles, was zu sagen war, wirklich schon gesagt hat und sich auch dann noch als ungenügender Ausdruck der Empfindung ergiebt. Grade da, wo der Dichter fühlt, daß die Wortsprache zu arm, zu kahl, trocken und dürftig, um Das wahrhaft voll und ideal auszusprechen, was seine Seele, seine Phantasie erfüllt, da beginnt die Herrschaft der Tonsprache, da tritt diese ergänzend und erläuternd ein und sagt in wenigen Tacten oft deutlicher und mehr, als die Wortsprache mit allem Aufwand ihres reichsten Wortschatzes vermag.

(Schluß folgt.)

*) Aus treffenden Parallelen zwischen Poesie und Musik in den „Bl. für Musik" und in der Mz. „Echo". —

Correspondenz.

Leipzig.

Das zwanzigste und letzte Gewandhaus-Concert dieser Saison, am 30. März, war nicht nur eines der gelungensten sondern auch das besuchteste des ganzen Winters. Der ungewöhnliche Andrang des Publicums galt entschieden der neunten Symphonie Beethoven's, welche den großartigen Schluß des Concertes bildete und deren musterhafte Aufführung gegenwärtig, wie sich gebührt, als ein musikalisches Fest betrachtet wird, zu dessen seltenem Genuß man sich in gehobener Stimmung naht.

Daß es nicht von jeher so gewesen, wissen unsere älteren Concertbesucher am Besten. In früheren Jahren kam die „Neunte" nur verhältnißmäßig selten zu Gehör; aus jener Zeit stammt noch die rühmenswerthe Stiftung jenes nicht genannt sein wollenden Kunstfreundes unserer Stadt, welcher an den Orchester-Pensionsfond des Gewandhauses jedesmal hundert Thaler zahlt, so oft die Neunte aufgeführt wird, und dieses großmüthige Geschenk auch diesmal wieder gewährt hat. Möchte dieses seltene Beispiel ächter und andauernder Kunstbegeisterung nur auch anderwärts, und bei anderen großen Werken, Nachahmung finden. Daß eine Schöpfung von der Bedeutung der Neunten nur dann Verständniß und Popularität im höheren Sinne gewinnen kann, wenn sie immer und immer wieder vorgeführt wird, ist ein alter Erfahrungssatz. Wir kennen sogenannte musikalische Orte, wo die Aufführung der Neunten noch immer für ein Wagniß gilt, dem man am Liebsten aus dem Wege geht, und allerwärts hat sich gezeigt, daß namentlich der letzte Satz stets mit einer gewissen Indifferenz des Publicums zu kämpfen hatte, welche durch eine kurzsichtige Kritik auch noch eifrige Unterstützung fand. Giebt es doch heute noch Aufführungen der Neunten, denen man dadurch ein „classisches" Gepräge zu verleihen sucht, daß man — horribile dictu — den Chorsatz einfach streicht!

Nun — dieser, unter Umständen bis zur Barbarei gesteigerten Verständnißlosigkeit wird hoffentlich das Beethovenjahr für immer ein Ende machen. Was aber speciell unser Gewandhaus betrifft, so hätten wir nur noch den Wunsch gehabt, daß es, diesem Beethovenjahre zu Ehren, sein letztes Concert lediglich zu einem Beethoven-Concert gestaltet hätte, wie auch ursprünglich beabsichtigt gewesen sein soll. Es galt aber diesmal, noch ein anderes Andenken zu feiern: Das an den geschiedenen Meister Moscheles, dem man jedoch, seltsamerweise, keines seiner eigenen Werke, sondern nur den ersten Satz aus Cherubini's „Requiem" widmete. Uns hätte passender scheinen wollen, das Andenken des bereits am 10. März verstorbenen Moscheles im Extra-Concert zum Besten der Armen am 24. zu feiern, und zwar durch eines seiner Werke selbst, etwa das Gmoll-Concert, um den letzten Concertabend der Saison ausschließlich Beethoven widmen zu können.

Außer den zwei genannten Nummern enthielt das Programm unseres letzten Gewandhausconcertes noch die Medea-Ouverture von Cherubini, die große Arie des Lysiart aus Weber's „Euryanthe", von Hrn. Max Stägemann, königl. Hofopernsänger aus Hannover, ganz vorzüglich gesungen und „Mirjam's Siegesgesang" für Sopran-Solo (Frau Peschka-Leutner) und Chor von Franz Schubert, instrumentirt von Franz Lachner. Letzteres Werk kam, etwas spät, hier zum ersten Male zur Aufführung. Es gehört zwar nicht zu den hervorragendsten Compositionen Schuberts, verdient aber doch die entschiedene Beachtung aller Chorvereine und Concertgesellschaften, denn es zeigt alle jene liebenswürdigen Eigenschaften und specifisch „Schubert'schen" Seiten, welche den edeln Meister zu einem der Lieblinge unserer Nation erhoben haben.

Durch die geschickte Instrumentirung der Original-Clavierbegleitung hat sich Franz Lachner ein unleugbares Verdienst erworben, indem erst hierdurch das Werk für den großen Concertsaal gewonnen wurde. Indessen hätte wohl Lachner seinem classischen Rufe keinen Eintrag gethan, wenn er die Instrumentation noch charakteristischer, d. h. dem Text angemessener gefärbt hätte. Der Text sagt sogleich in der ersten Zeile: „Rührt die Cymbel, schlagt die Saiten" — wir haben aber weder Cymbel- noch Harfenschlag vernommen, obgleich beide Instrumente gut biblisch, also hoffentlich auch für Classiker concertfähig sind. Die musikalische Enthaltsamkeitstheorie dürfte da, wo das Localcolorit enschieden darunter leidet, sicher am Wenigsten am Platze sein.

Die Ausführung sämmtlicher Werke durch Orchester und Chor war eine vorzügliche, dem Rufe des Gewandhauses würdige. Auch die Soli in der „Neunten" waren durch Frau Peschka-Leutner, Frl. Borée und die HH. Rebling und Stägemann vortrefflich besetzt; Frau Peschka zeichnete sich in ihrer schwierigen Partie vor Allen aus; ebenso verdiente unser Gast, Hr. Stägemann unbedingtes Lob. — Richard Pohl.

Das seit 24 Jahren bestehende Musik-Institut des Hrn. Zschocher hat durch seine am 27. März in der Buchhändlerbörse vor einem zahlreichen Publicum stattgefundene Prüfung abermals einen Beweis von der vortrefflichen Methode und dem künstlerischen Geiste gegeben, welcher den Director und das Lehrerpersonal leitet. Welchen Standpunkt der Virtuosität manche der Eleven erlangt, möge man aus dem Factum ermessen, daß eine ganz junge Dame Liszt's schwierige Lucia-Phantasie und den ersten Satz von Mendelssohn's Gmoll-Concert mit bedeutender künstlerischer Sicherheit vortrug. Ebenso vortrefflich gelang einer anderen die Ausführung der Variations sérieux von Mendelssohn und ein noch jüngerer Knabe trug Hummel's Rondo à la hongrois präcis und recht entsprechend nuancirt vor. Im achthändigen Ensemblespiel wurden die Einleitung nebst einem Doppelchor aus Bach's Matthäus-Passion und die Egmontouverture am Exactesten ausgeführt. An Gesangvorträgen hörten wir Schubert's „Erlkönig", Duett von Rubinstein, eine Arie aus der „Schöpfung" u. a. m. Das sehr mannigfaltige Programm bot uns Compositionen nicht nur der älteren sondern auch neuen und allerneuesten Zeit dar, denn es führte von Scarlatti, Bach, Händel bis zu Liszt, Brahms, Raff und Rheinberger. — J.

Paris.

A. Rubinstein traf kürzlich hier ein, hatte mit dem Director der Opéra eine Zusammenkunft in Betreff seiner neuen Oper und folgte unverzüglich einigen Einladungen philharmonischer Vereine größerer französischer Provinzstädte, z. B. nach Bordeaux. Sein erstes hiesiges Concert soll am 1. April im Salle Herz stattfinden und wird der gefeierte Künstler seine neue Phantasie für Piano und Orchester zur ersten Aufführung bringen. —

Unter Direction von Lamoureux sollen am 7. April im Cirque de l'Impératrice hier noch nicht gehörte Werke von Händel, Bach, Mendelssohn, Schumann und Wagner unter Mitwirkung von 250 Ausführenden zur Aufführung gelangen. —

Die Gesang-Société unter der Leitung von Bourgoult-Ducoudray führt am 31. d. M. im Salle Herz Händel's „Alexander-Fest" hier zum ersten Male auf. —

Lauterbach gab im Salle Pleyel ein erfolgreiches Concert, wobei derselbe namentlich mit dem achten Concert von Spohr ungetheilte Anerkennung seines gediegenen Spieles fand. —

Die Schumann-Quartettgesellschaft brachte am 23. März das Quintett von Brahms zur ersten Aufführung und fand damit, Dank den nunmehr öfters gehörten und besser gewürdigten Werken Schumann's einen kaum erwarteten glücklichen Erfolg. — Mit Wagner und Schumann ist der Fortschritt und der moderne revolutionäre Geist auch in die conservativen Conservatoire-Concerte eingezogen und wenn auch hier und da noch immer Werke dieser Meister von Einzelnen angefeindet werden, so ist der Erfolg hierauf nur um so ecclatanter, und Nichts ist besser geeignet, die Aufmerksamkeit der großen Masse des Pariser Publikums erst recht darauf hinzulenken. —

Um die Herrschaft deutscher Kunst durch neue Thatsachen zu constatiren, sei erwähnt, daß Herr W. Krüger, Kammerpianist des Königs von Würtemberg, kürzlich sein Jahres-Concert unter brillantem Erfolge im Salle Herz abhielt. Der Künstler, welcher seit einer Reihe von Jahren als Clavier-Professor einen hervorragenden Rang behauptet, bekundet neuerdings seinen gediegenen Geschmack und seine künstlerischen Eigenschaften als Componist und ausübender Pianist. Das Clavier-Quartett von Mendelssohn in Fmoll, ferner Cor enchanté von Hummel, von Krüger für Clavier mit Begleitung eines zweiten Claviers und Quartett sehr effectvoll arrangirt, und nächstdem Transcriptionen russischer Lieder und des Hochzeitsmarsches aus „Lohengrin" von Krüger, wurden unter trefflicher Ausführung und unter ächt künstlerischer Assistenz Seitens der HH. Hammer, Czeké, Godard und Rignauts mit reichstem Beifall belohnt. Die vom Théâtre lyrique bekannte deutsche Sängerin Frl. Schröder und der ausgezeichnete Violinist Hammer bereicherte überdieß das Concert mit interessanten Vorträgen. —

Die von dem Musikkritiker des Journal des Debats und Componisten E. Beyer am 22. in der Opéra zur Errichtung eines Berlioz-Monuments veranstaltete Gedächtnißfeier hatte bei den bedeutenden Spesen weder den erwarteten pecuniären noch bei dem Mangel an Proben den wünschenswerthen künstlerischen Erfolg. Zur Ausführung gelangten unter Mitwirkung der Damen Nilsson, Charton-Demeur, Gueymand und Carvalho und der HH. Vieuxtemps (Viola-Solo im „Harold") Faure, Villaret, David und Bosquin und unter Beyer's Direction Fragmente aus den „Trojanern", aus „Beatrice und Benedict", aus Damnation de Faust, „Romeo und Julia", ferner Harold's Pilgermarsch, der Carneval von Rom von Berlioz und außerdem Werke von Gluck, Beethoven und Spontini. Der Erfolg concentrirte sich mehr auf einzelne Solo-Kräfte, da das Ensemble der Chöre und des Orchesters (200 Mitwirkende) wie gesagt Manches zu wünschen ließ. Immer mehr stellt sich heraus, daß die Opéra in Ermangelung eines großen Concertsaales in Paris die einzige akustische für größere musikalische Aufführungen geeignete Localität ist und daß Hr. Dir. Perrin sehr wohl daran thun wird, in nächster Herbstsaison die von Litolff daselbst begonnenen Orchester-Concerte wieder aufzunehmen. —

Am 27. findet das letzte Concert populaire im Cirque Napoléon statt. Im vorletzten spielte Sivori Mendelssohn's Violin-Concert mit brillanter Technik. —

Eine wahrhaft internationale neue Quartett-Gesellschaft, zu der sich Künstler verschiedener Länder, nämlich ein Belgier, ein Franzose, ein Ungar und ein Deutscher zum schönen Bunde vereinigt haben, betheiligte sich kürzlich zum ersten Male an einer von L. van Waelfelghem im Saale Erard veranstalteten Kammermusik-Soirée. Es sind dies die HH. Waefelghem (erste Violine), Madier-Montjau (zweite Violine), Czeké (Viola) und Hegar (Violoncell), welche mit Schubert's ebenso schwierigem als wunderbar schönem Dmoll-Quartett in einer Weise debutirten, wie solche nicht glänzender gewünscht werden kann. Das höchst zahlreiche und elegante Publikum, unter welchem Künstler wie Litolff, Schulhoff, Gouvy, Wehle u. A., begleitete den Vortrag mit in Paris unge-

wohnten Acclamationen und rief die Ausübenden schließlich wiederholt stürmisch hervor. Das sorgfältige Ensemble, die feine Detail-Zeichnung, die schönen Klangfarben, ein bis zum Verhauchen leises Pianissimo und ein Forte, wie es nur der urwüchsigen Kraft des Germanenstammes eigen zu sein pflegt, einte sich mit französischer Grazie und südlichem Feuer. Mit gleicher Vollendung wurde auch Beethoven's Gdur-Quartett zum Vortrag gebracht. Waefelghem spielte mit geläutertem Ausdrucke und tadelloser technischer Vollendung das bekannte Andante aus Beethoven's Kreutzer-Sonate und eine herrliche Barcarole von Spohr — einer jener deutschen großen Meister, den man in Frankreich noch so wenig kennt. Das Concert brachte ferner unter Mitwirkung der Pianisten Frau Staps und Herr Delahaye Schumann's Variationen für zwei Claviere und eine Arie aus dem „Freischütz", gesungen von Frau Berken, sämmtlich treffliche Leistungen. Dieser neue Quartett-Verein gedenkt seine Productionen im nächsten Herbst auf eine größere Serie von Concerten auszudehnen, um der hier in den Kammermusikproductionen zum Mißbrauch gewordenen Koketterie eine kernigere und geistigere Auffassung entgegenzustellen. — — ke.

Königsberg.

„Die Meistersinger von Nürnberg" wurden hier am 29. März zum ersten Male gegeben und zwar mit recht gutem Erfolge, der sich gegen den Schluß bis zu glänzendem Triumphe steigerte. Wären unsere Opernkräfte bedeutender, dann würde auch eine in der ersten Aufführung dem gespendeten Beifall gegenüber aufgetauchte, übrigens sehr maaßvolle Opposition fortgefallen sein, wie denn auch bereits die zweite Aufführung nur Beifallsäußerungen eintrug, nämlich: nach dem Vorspiel und nach dem ersten Acte, für Hans Sachs im zweiten und am Schlusse desselben Actes, und vollends in und nach dem dritten Acte.] Unser Personal und Orchester leistete das Aeußerste und ist Herr Capellmstr. Hillmann in höchstem Maaße zu loben für die mit Aufwendung seiner ganzen Kraft vollführte Einstudirung und Leitung. Von den Mitgliedern nennen wir Hrn. Auegg (Walther), Hrn. Brandes (Hans Sachs), Frl. Budischowski (Eva), Frl. Walther (Magdalene), Hr. Riering (Pogner), Hrn. Theile (David) und Hrn. Pohl (Beckmesser), welche Alle ihr Möglichstes thaten, was übrigens Hrn. Auegg, der stimmlich sehr indisponirt war, am Schwersten wurde. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Altenburg. Am 24. v. M. sechstes Abonnementconcert mit Frau Fichtner-Spohr: Beethoven's Eroica rc. —

Berlin. Organist E. Rohde veranstaltete mit dem Kirchensänger-Chor am 20. v. M. eine geistliche Musik-Aufführung, in welcher Compositionen von Bach und Hesse für Orgel und Chor und Sologesänge von Thoma, Rohde, Schulz-Schwerin, Magnus, Brah-Müller rc. zum Vortrag kamen. — Am 27. v. M. Concert der Pianistin Stern aus Odessa und der Sängerin Klauweil aus Leipzig. — Am 30. viertes Abonnementconcert des Gustav-Adolph-Vereins mit Frau Holländer und den HH. Ehrlich, Müller, de Ahna und Putsch: Trio Op. 97 von Beethoven, Lieder von Leßmann, Bierling rc. — Am 3. d. M. letzte Soirée der Stern'schen Symphonie-Capelle mit Frau Joachim und Cpm. Bargheer: Dramatische Ouverture von Ries, Lieder von Schumann, Tanz aus der Oper „Ziethen'sche Husaren" von Bernh. Scholz rc. —

Brüssel. Am 27. M. achtes populaires Concert: Ouverture von Breunung, Tannhäuserouverture und Egmontmusik. —

Coblenz. Musikdir. Maszkowski hatte für das fünfte Concert ein Programm aus nur vier Nummern aufgestellt, ohne jedenfalls deshalb ein kurzes Concert beabsichtigt zu haben. Die vier Nummern waren: Ouverture zu „Leonore" No. 3 von Beethoven, aus J. Brahms' Requiem No. 1, 5, 2, die Cdur-Symphonie von Schubert sowie Scene und Arie aus „Jessonda", vorgetragen von Frl. Wilh. Schwartzkopff aus Cöln. —

Glogau. Am 26. v. M. viertes Orchester-Concert der Singakademie mit folgendem werthvollen Programme: „Die Flucht nach Egypten" für Sopransolo, Frauenchor und Orchester sowie „Normannenzug" für Bariton, Männerchor und Orchester von Max Bruch, Violinconcert von Bazzini, Op. 15, vorgetragen von R. Heckmann aus Leipzig, „Opferlied" von Beethoven, „Abendlied" von Schumann für Violine mit Instrum. von Joachim und Ernst's Othellophantasie (Heckmann) sowie Schumann's „Requiem an Mignon". — Concertm. R. Heckmann aus Leipzig, welcher bereits in dem soeben erwähnten Singakademieconcerte mit vielem Beifall aufgetreten war, gab am 29. v. M. mit der Pianistin Frl. Marie Hertwig aus Leipzig und unter Mitwirkung von Frau Kempner und Md. Thieriot ein eigenes Concert. Von Ensemble-Vorträgen kamen zu zu Gehör: Trio in Emoll von Mendelssohn und Violinsonate in Adur von Schubert. Frl. Hertwig hatte als Solovorträge den Faustwalzer von Liszt und Jaell's Rigoletto-Phantasie gewählt, Hr. Heckmann dagegen von Bravourstücken die Reverie von Vieuxtemps sowie Souvenir de Haydn von Léonard. Die vocale Seite war durch eine Alt-Arie mit obligater Violine aus Bach's Matthäus-Passion, zwei schottische Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell von Beethoven sowie durch Gesänge von Schumann und Thieriot vertreten. —

Görlitz. Am 2. Concert der Pianistin Frl. Marie Hertwig und des Concertm. R. Heckmann aus Leipzig. Zum Vortrag gelangten u. A. die Kreutzersonate von Beethoven, Concertstücke von Bazzini, Rhapsodie hongroise von Liszt,Ciaviersoli von Chopin, Schumann, Mendelssohn und den Beschluß des Concertes machte das Rondo brillant in Hmoll von Schubert. —

Graz. In Folge des lebhaften Anklanges, welchen die von dem renommirten Pianisten und Capellm. Wilhelm Treiber im vorigen Jahre gegebenen Soiréen fanden, hat derselbe auch am 9., 16. und 23. v. M. unter Mitwirkung der HH. Ferd. Casper und A. Torggler drei genußreiche Kammermusikabende veranstaltet, welche zugleich in Bezug auf sorgfältige Auswahl und Zusammenstellung der Programme besonders gerühmt zu werden verdienen. Der erste Abend bot: Beethoven's Ddur-Trio Op. 70, Schumann's achte Novellette, Liszt's „Loreley" und Spinnerlied aus dem „Fliegenden Holländer" sowie Schubert's Bdur-Trio, der zweite: Rubinstein's Violoncellsonate in Ddur, von Brahms das Andante aus der Sonate Op. 5, Chopin's Hmoll-Scherzo und Reinecke's Esdur-Quartett, der dritte: Schumann's Gmoll-Trio, Bach's italienisches Concert und Mendelssohn's Cmoll-Trio. Treiber's treffliches Spiel hat in neuerer Zeit offenbar noch in Bezug auf meisterhafte Technik, feinen Geschmack und sichere Klarheit des Vortrags gewonnen und gelangten namentlich die Liszt'schen Stücke in solcher Wiedergabe zu durchschlagender Wirkung. Ueberhaupt verdient die sorgfältige Ausführung aller Stücke, auch was die HH. Torggler und Casper betrifft, warme Anerkennung. —

Güstrow. Der Schillerverein unter der frischen Direction von Johannes Schondorf gab unter Mitwirkung des Bassisten Dahse ein stark besuchtes Concert mit folgendem nicht ganz uninteressanten Programme: „Requiem für Mignon" von Schumann, Loreley-Finale von Mendelssohn, „Frühlingsbotschaft" von Gade sowie Duett und Lieder am Clavier von Hiller, Brahms, Rubinstein, Schubert, Schumann rc. —

Halberstadt. Am 29. v. M. Concert mit Frau Anna Eggeling, welche eine Arie aus dem „Freischütz" und Lieder von Schubert, Dorn und Abt vortrug, während von Orchesterwerken die Cmoll-Symphonie, türkischer Marsch aus den „Ruinen von Athen" und zwei Sätze aus der Phantasie Op. 80 von Beethoven sowie die Freischütz-Ouverture zur Ausführung gelangten. —

Hamburg. Am 22. v. M. dritte Soirée der HH. Pianist Niemann, Marwege und Wiemann: Gmoll-Trio von Schumann rc. — Am 23. Concert von Böie; u. A. Liebesliederwalzer von Brahms, Lieder von Schumann rc. — Am 22. drittes Symphonieconcert; u. A. Entreact aus Reinecke's „Manfred" rc. — Am 26. zweite Trio-Soirée der HH. Schubert, Böie, Lee und Schmahl: u. A. Clavierquartett von Schumann. —

Hannover. Im letzten Abonnementconcerte feierte Hofcapellm.

Jean Bott einen wahren Triumph. Eine neue Symphonie von ihm wurde mit so großem Erfolge aufgeführt, daß er am Schlusse mehrmals stürmisch gerufen wurde. —

Leyden. Auf den 2. und 3. Juni ist von der „Zangvereenigung" ein Musikfest angesetzt, auf welchem Mendelssohn's „Elias", Cäcilien-Ode von Händel, Hymne von Spohr und Adventlied von Schumann zur Aufführung kommen sollen. Als Solisten werden genannt: Frau Joachim, Frau Sherrington sowie die HH. Gunz und Hill, als Dirigent A. J. Wetrens. —

Leipzig. Am 1. Kammermusiksoirée im Gewandhause: Bdur-Quartett von Beethoven ꝛc. — Am 5. Monstreconcert (Orchester 140 Mann) im alten Theater des Musiker-Unterstützungsvereins; u. A. Liszt's „Préludes" und Schubert's Cdur-Symphonie. —

London. Am 12. v. M. wurde in Barnby's Oratorienconcerte Beethoven's Missa solemnis aufgeführt (zum dritten Male in England, früher von der Sacred harmonic society) und mit größter Anerkennung aufgenommen. — Im Crystallpalast kam Bennett's Gmoll-Symphonie zu Gehör. —

Magdeburg. Zum Besten des Orchester-Pensionsfonds am 23. v. M. Concert unter Direction des Hrn. Md. Rebling: Symphonie in B und „Zigeunerleben" von Schumann, „Die Birken und Erlen" für gemischten Chor und Orchester von Bruch, ferner Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen" und zwar in höchst anerkennenswerther Weise in der neuen, viel poetischeren Bearbeitung von Dr. Heize, sowie ein Orchesterstück des Theatercapellm. Carl Hürse unter seiner Leitung. —

Manchester. Daselbst gelangte Schumann's „Paradies und Peri" zu gelungener Aufführung. —

München. Am 21. v. M. erste Kammermusiksoirée Bruckner's: Esdur-Quintett von Schumann, Cdur-Polonaise von Liszt und Trio Op. 97 von Beethoven. — Am 23. drittes Abonnementconcert der Akademie: „Iwan IV." von Rubinstein, Pastoral-Symphonie, „Des Sängers Fluch" von Esser ꝛc. —

Paris. Am 27. v. M. elftes Conservatoriumsconcert; u. A. Marsch aus „Lohengrin", Doppelchor von Leisring, Leonoren-Ouverture. — Am 27. achtes populaires Concert. Man sollte dieselben schlechtweg „deutsche Concerte" nennen, denn lediglich deutsche Componisten wie Mozart, Mendelssohn und Beethoven standen wiederum auf dem Programme. — Am 6. d. M. Concert Delaborde's, am 7. Concert Poëncet's, am 8. zweites Concert Rubinstein's, am 9. Concert Lafont's und am 14. Concert der Violinistin Castellan. —

Prag. Am 26. v. M. zweites (s. S. 136) höchst erfolgreiches Concert der kgl. sächs. Kammervirtuosin Frl. Mary Krebs unter Mitwirkung ihrer Mutter, der Hofopernf. Frau Krebs-Michalesi und des Hrn. Friedrich Grützmacher, ersten Violoncellisten der Hofkapelle zu Dresden. Letztgenannter Künstler trat dort zum ersten Male auf und eroberte sich im Sturme die Sympathien des Publicums. Sechs- und noch mehrmaliger Hervorruf lohnte jede seiner Leistungen und die gesammte dortige Presse ist seines enthusiastischsten Lobes voll. Die „Bohemia" bezeichnet ihn „als einen der ersten, wo nicht den ersten der blühenden Violoncellisten Deutschlands, dessen Technik auf der höchsten Spitze moderner Virtuosität stehe und Erstaunen erregen kann, sich jedoch im zutreffendsten Maße dem höheren Zwecke jedweder Reproduction unterordne". Nach dem von ihm gespielten Schlußstücke, Adagio aus dem Clarinett-Quintette von Mozart,*) mußte er „in Folge der Sensation, welche seine Leistung erregte", noch ein Stück, und zwar die von ihm transcribirte Serenade von Haydn*) zugeben. —

Rom. Unter J. Haberl's Leitung kam daselbst vor einigen Tagen aus Liszt's Messe für Männerstimmen das Sanctus in gelungener Weise zur Aufführung. —

Stralsund. Am 28. v. M. gab daselbst Pianist Arthur Hensel (aus Sachsen) ein besuchtes Concert. Frl. Elise Stübecke sang eine italienische Arie und Lieder von Schubert und Schumann. Der Concertgeber spielte in sehr verdienstvoller Weise das Esdur-Concert von Liszt mit Orchester, das Dmoll-Septett Op. 741 von Hummel sowie Solostücke von Chopin und Rubinstein. Den Schluß des Concertes bildete eine Ouverture zu Shakespeare's „Richard III." von A. Hensel; die Orchesterleitung war in den Händen des Hrn. Capellm. W. Schmidt. —

Weimar. Der dortige Sängerbund gab mit den HH. Klughardt, Freyberg und Friedrichs und dem Hautboistencorps am 28. v. M. ein Wohlthätigkeitsconcert, in welchem in würdiger Weise a capella-Chöre von Klughardt, Fischer, Papperitz ꝛc. und mit Orchester Tschirch's „deutscher Männerfestgesang" zum Vortrag gelangten. Die im Eingange genannten Künstler brachten das Clavier-Trio in Gdur von Beethoven sowie verschiedene Compositionen von Wieniawski, Chopin, Bach ꝛc. zu Gehör. —

Wien. Am 26. v. M. Concert der Pianistin Florian: Wandererphantasie von Schubert (in der Liszt'schen Orchesterbearbeitung), Rhapsodie von Liszt ꝛc. — Am 30. Concert der Pianistin Schlimarzik. —

Wittenberg. Am 18. v. M. kam durch den Stein'schen Gesangverein Löwe's Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus" zur Aufführung. —

Zürich. Das sechste Abonnementconcert am 29. v. M. brachte zur Eröffnung: (zum ersten Male) die Ouverture „Im Frühling" von Bierling und am Schluß die Cmoll-Symphonie von Beethoven. Dazwischen sang die Hofopernf. Frl. M. Mahlknecht aus Darmstadt Arien aus „Don Juan" und „Freischütz", während der Violinvirtuose Hugo Heermann aus Frankfurt dem Publikum mit dem Concertstück in Gmoll von Vieuxtemps, der Gdur-Romanze von Beethoven und dem „Abendliede" von Schumann reichen Genuß gewährte. —

*) Beide Werke sind bei C. F. Kahnt in Leipzig erschienen. —

Personalnachrichten.

— Dr. Franz Liszt ist am 6. aus Rom wohlbehalten in Weimar eingetroffen. —

— Der Kaiser von Oesterreich hat dem in Wien lebenden Tonkünstler Julius v. Beliczay anläßlich der Annahme der Dedication seines für Sopran-Solo und gemischten Chor mit Orchester (oder Orgel) componirten Ave Maria Op. 9 die mit dem Wahlspruche „Viribus unitis" geschmückte goldene Medaille verliehen. (S. auch S. 41.) — Der Herzog von S. Meiningen hat seinen Hofcapellmeister Emil Büchner mit der dem herzogl. Ernestinischen Hausorden affiliirten Verdienstmedaille in Gold auszuzeichnen geruht. —

— In Folge der bereits S. 137 erwähnten Sensation, welche Prof. Nohl aus München in Meran mit seinen Vorlesungen macht, sind von demselben dort noch drei Abende der Geschichte der Oper (und zwar am 30. März „von Gluck bis Beethoven", am 1. April über „Carl Maria von Weber" und am 3. April über „Richard Wagner") gewidmet worden. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Hamburg ist kürzlich Wagner's „Fliegender Holländer" als Novität in Scene gegangen. — Die italienische Oper in London rüstet sich zu Wagner's „Fliegendem Holländer" und Weber's „Abu Hassan". — Im Hoftheater zu Weimar gelangt am 9. Raff's Oper: „Dame Kobold" zur Aufführung. —

Nekrolog.

Ignaz Moscheles.

Ein reiches Künstlerleben ist es, dem wir diese Zeilen widmen, reich an ebenso interessanten wie harmonischen Eindrücken, Berührungen und Erlebnissen, wie sie sich eben nur einer so harmonisch angelegten Natur unter besonders günstigen Constellationen bei der Vereinigung eines so glücklichen Temperamentes mit reichen Geistes- und Herzensgaben bieten. War es doch bei Moscheles nächst seinen hervorragenden Anlagen und Leistungen hauptsächlich sein edles, warm empfängliches und uneigennützig hingebungsvolles Gemüth, welches ihn in so innige Beziehungen mit einem Beethoven, Weber, Mendelssohn, Liszt u. s. w. A. brachte. Besonders sein langjähriger Aufenthalt in London und seine Vertrautheit mit den englischen Verhältnissen, sein grade dort erworbenes bedeutendes Ansehen gaben ihm hierzu Gelegenheit; höchst eifrig betrieb er damals die Unterhandlungen wegen Beethoven's Berufung nach England und des demselben von dort aus verliehenen namhaften Ehrengeschenkes, desgleichen in Bezug auf Carl M. v. Weber, dem er sich in London auf das Aufopferungsvollste widmete und welcher gewissermaßen dort unter seinen Händen seinen Geist aushauchte. Auch Mendelssohn war er bei dessen erster Reise nach England höchst förderlich. Dieses rege Interesse, dieses mit uneigennützigster Unterordnung der eigenen Interessen warm für Andere schlagende Herz bewahrte sich M. bei seltener Geistesfrische bis zum letzten Athemzuge. Das sicherte seiner wahrhaft edlen Künstlernatur die stete Verehrung Aller, die je Gelegenheit hatten, mit ihm in Berührung zu kommen.

Als Künstler war M. eine in hohem Grade gewissermaßen los-

mopolitisch eklektische Natur im besseren Sinne. Da bekanntlich seine eigentliche Glanzperiode, der Gipfel seines Ruhms schon in seine jüngeren Jahre fällt und er diesen Moment noch viel länger überlebte als Andere, so mußte erstere Eigenschaft, je mehr sie nach jener Zeit hervortrat, das Urtheil über ihn unvermeidlich mehr oder weniger gerecht beeinflussen. Berichtet doch Hanslick schon über M.'s zweites Erscheinen in Wien im Jahre 1844: „eine ältere Reputation erschien nach vollen 18 Jahren wieder auf dem musikalischen Kampfplatz: der in hohen Ehren ergraute M. So achtungsvoll man diesem Altmeister der Claviervirtuosität entgegenkam, man betrachtete ihn doch mehr wie eine werthvolle pompejanische Ausgrabung als wie einen lebendigen Virtuosen von 1844; nannte doch schon 1827 die „Wien. Mz." die „Moscheles-Mayseder-Giuliani-Epoche" (s. 253 Zl. tiefer) eine verschwundene. M. mußte sogar den Vorwurf hören, daß er seiner Vergangenheit nicht treu geblieben sei, indem er zu viel des Modernen angenommen habe, um noch als Muster ruhiger, objectiver Schönheit zu gelten, und wiederum zu wenig von der glänzenden Bravour des Tages, um es seinen neuesten Rivalen gleich zu thun." Was den Eindruck des öffentlichen Auftretens, namentlich dem leichter dem Genuß und Eindruck des Augenblicks sich hingebenden Wiener betrifft, so liegt allerdings in jenem Referat etwas Wahres. Andrerseits dürfen wir aber deshalb nicht unterschätzen, wie jene frische Empfänglichkeit für jeden wirklichen Fortschritt in der Kunst, die sich M. bis zur letzten Stunde bewahrte, ihn sehr vortheilhaft von der großen Zahl älterer Collegen unterschied, welche, eben weil sie an ihrem überlebten Standpuncte eigensinnig festhielten, noch viel mehr den Eindruck einer „pompejanischen Ausgrabung" machten.

Wien war überhaupt der Boden, auf welchem M. seine ersten und bedeutendsten Lorbeeren erndtete. Als Sohn eines israelitischen Kaufmanns in Prag am 30. Mai 1793 geboren, entwickelte er für die Musik schon in früher Jugend im Unterricht bei Zahradka und Zozalsky besondere Anlage und Neigung, sodaß der Vater 1804 beschloß, sein Talent bei Dionys Weber, dem damaligen Director des Prager Conservatoriums, ausbilden zu lassen. M. machte so eminente Fortschritte, daß er schon mit zwölf Jahren in öffentlichen Concerten auftrat und der Vater die Nothwendigkeit erkannte, ihn 1808 nach Wien zu schicken, wo er unter Albrechtsberger und Salieri, der ihn zu seinem Adjunctus beim Kärnthnerthortheater machte, Theorie studirte. Hier lenkte er bald die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich, besonders durch die mit unablässigem eisernem Fleiße dem Clavier entlockten ungewöhnlichen neuen Effecte, durch seine freien Phantasien und seine interessante Concurrenz mit Hummel, v. Bocklet und dem nur privatim spielenden Meyerbeer, mit welchem er die innigsten Freundschaftsbeziehungen bewahrte. 1815 spielte M. zum ersten Male sein berühmt gewordenes Virtuosenglanzstück, die Variationen über den Alexandermarsch und etwa bis 1820 finden wir M. überhaupt in Wien unermüdlich thätig in eignen wie Wohlthätigkeitsconcerten. 1817 vereinigte er sich mit dem gefeierten Guitarristen Giuliani und 1818 verband sich Mayseder mit Beiden zu einer Reihe von „Musikalischen Unterhaltungen" mit meist recht anziehenden Programmen.*) 1816 machte M. seine erste Kunstreise nach München, Dresden, Leipzig 2c. und 1820 seine zweite den Rhein entlang durch Deutschland und Holland.

Seine größten Erfolge feierte er allerdings erst, nachdem ihm England und Frankreich das Siegel europäischer Berühmtheit aufgedrückt hatten. Bereits 1820 begab er sich nach Paris, wo mehrere von ihm in der Oper gegebene Concerte eine ungewöhnliche Anziehungskraft ausübten. Namentlich auch als Componist erwarb er sich daselbst einen sehr ehrenvollen Ruf, und bezeichnet u. A. Fetis seine Claviercompositionen als Werke, in denen Glanz und Gewandtheit der Anlage mit Eleganz und Neuheit der Ideen wetteifert.

Nach längerem Aufenthalt in Paris begab sich M. 1821 nach London, wo er noch eclatantere Erfolge errang und bald einer der beliebtesten und gesuchtesten Virtuosen und Lehrer wurde, zugleich ziemlich oft die philharmonischen Concerte sowie verschiedene Musikfeste dirigirte und, wie bereits erwähnt, viel dazu beitrug, deutsche Kunst und Künstler in England heimisch zu machen. 25 Jahre lang hat M. in solcher Weise daselbst wahrhaft unermüdlich gewirkt.

Etwa vom Jahre 1823, wo er zugleich von England aus zum ersten Male wieder nach Deutschland zurückkehrte und u. A. in Wien trotz Hummels dortiger Beliebtheit große Triumphe feierte, datirt auch die zweite reifere Periode seines Schaffens, aus welcher die Concerte in Edur und Gmoll, das Concert pathétique und Concert fantastique und seine trefflichen beiden Hefte „Studien" stammen. Es ist bekannt, welchen kräftigeren, höheren Flug M. in diesen Concerten nahm. Die „Studien" aber, ein namhafter Vorläufer des modernen Etüdenwesens, rühmt Marx schon 1827 als: neuen Bahnen huldigende Charakterstücke geistigerer Richtung. M. sowohl als Hummel befanden sich in den zwanziger Jahren auf der Höhe ihrer Virtuosität und Schöpfungskraft und nahmen von 1815—1825 als die virtuosesten Claviercomponisten und solidesten Virtuosen seit Mozart und Beethoven den ersten Rang ein.

Von England aus machte M. noch öfters Kunstreisen nach Schottland, Irrland und nach dem Continent, besonders nach Holland und Frankreich und zwar stets mit dem glänzendsten Erfolge, bis er sich 1846 durch Mendelssohn bewegen ließ, seine glänzende Stellung in London ganz aufzugeben und nach Leipzig überzusiedeln, um denselben in der Leitung des dortigen Conservatoriums zu unterstützen. Den großen Ruf, den sich dieses Institut im In- und Auslande erwarb, hat es außer Mendelssohn bekanntlich zu einem großen Theil dem fast 24 Jahre langen erfolgreichen Wirken und dem großen Ansehen M.'s in England zu verdanken. Noch im Sommer 1866 folgte M., 72 Jahre alt, einer sehr ehrenvoll verlockenden Einladung, sein liebgewordenes England noch einmal wiederzusehen. Er sah sich daselbst überall hochgefeiert und auf Händen getragen, concertirte übrigens mit gewohnter edler Opferwilligkeit hauptsächlich im Interesse deutscher Wohlthätigkeitszwecke. Mit ebenso geistiger Frische folgte er ferner noch im vergangenen Sommer im 75. Jahre einer ebenso ehrenvollen Einladung nach Pest, wo man ihm zu Ehren u. A. ein solennes Bankett veranstaltete. Seit dieser Zeit kränkelte er jedoch stärker als sonst und verschied am 10. März d. J. in Leipzig eines ziemlich sanften Todes. Bei seiner solennen Beerdigung betheiligten sich die Spitzen der Leipziger Behörden und alle hiesigen Autoritäten der Künste und Wissenschaften.

Wie bereits erwähnt, theilte M. mit Hummel und Kalkbrenner die größte Meisterschaft im Clavierspiel, bis Liszt, Thalberg, Chopin und andere neuere Virtuosen auftraten. Erstere bildeten damals ebenso den Anfang einer neuen Epoche des virtuosen Spiels wie im Vergleich zu ihren Nachfolgern den Abschluß einer solid-formelleren Technik desselben. Höchstmöglichste mechanische Vollendung der letzteren behielt M. stets unverrückt im Auge und excellirte ebensosehr durch Kraft und Präcision wie durch Anmuth und Zierlichkeit. Weniger nahe lag ihm, obgleich sein Spiel durchaus empfindungsvoll, größere Vertiefung besonders in sentimentaler Beziehung. Dagegen besaß er eine seltene Kenntniß aller Style und legte von frappanter Copirung derselben oft wahrhaft Sensation machende Proben ab. Ganz ungewöhnliches Talent hatte er zur Kunst des freien Phantasirens, welches bei ihm zugleich das Resultat rastlosen Fleißes und Nachdenkens namentlich in Bezug auf Erfindung origineller Passagen und pikanter Gedanken war, und wußte er durch fortwährende Steigerung und reizvolle Benutzung wie Combination der verschiedensten Themen das Interesse stets auf das Lebhafteste zu fesseln.

Seine Compositionen gehören ähnlich wie die Hummels zu den besten Virtuosenwerken der Wiener Schule, sowohl was Eleganz der Erfindung und gediegenere Durchführung der Gedanken als auch selbstständig interessante Behandlung des Orchesters betrifft. Von den zahlreichen Erzeugnissen seiner fruchtbaren und nach und nach immer mehr zum Eklektischen hinneigenden Muse erwähnen wir außer den bekannten Variationen über den Alexandermarsch, der Hommage à Händel und den oben angeführten vier Concerten: das große Septuor Op. 85, ein größeres Trio, die Sonate caracteristique Op. 27 und melancolique Op. 49, die Allegros de bravoure, die Souvenirs d'Irlande, Variationen über Au clair de la lune, Phantasien über schottische und dänische Nationalweisen, das große Sextuor Op. 88, Variationen über den Preciosamarsch, ferner die durch Tiefe und mannigfaltige Charakteristik bedeutungsvollen Etüden, verschiedene Violoncellstücke, mehrere Hefte Lieder, welche manches Gehaltvolle enthalten; einige vierhändige Sonaten und mehrere Symphonien, welche damals in London zur Aufführung gelangten. — M. hat seine reichen Erlebnisse fast täglich aufgezeichnet, sodaß wir einer ausführlichen Autobiographie von ihm entgegensehen können, welche gewiß des Interessanten ungemein Viel enthalten wird. — Z.

*) Allerdings spielten in ihnen Mayseder'sche Fabrikate eine ziemlich große Rolle und am Schluß wurde, wie dies Hummel aufgebracht hatte, als unvermeidlicher Schlußknalleffect jedesmal eine Romanze, (z. B. „Der Abschied des Troubadours" oder La sentinelle) losgelassen, in welcher jedes Soloinstrument (später gesellte sich noch der Violoncellist Merk hinzu) eine brillante Variation hatte. —

Berichtigung. In einem Theile der Auflage der vor. Nr. muß es S. 137 unter Personaln. Zl. 2 statt „Bremer" heißen: „Bonner Beethovenfest".—

Nova-Sendung No. 1
von
Adolph Bösendörfer in Wien.

Behr, François, Op. 243. La Fée des Roses. Valse élégante p. Piano. 20 Ngr.
— Op. 246. Kaiser Franz Josef-Marsch f. Piano. 12½ Ngr.
— Leichtbeschwingt. Polka-Masur f. Piano. 12½ Ngr.
Hölzel, Gustav, Op. 153. Drei Lieder ohne Worte für Piano. 20 Ngr.
— Op. 156. Salon-Tänze. Walzer f. Piano. 20 Ngr.
Koch, Jos., Edler von Langentreu, Op. 36. Das Judenthum in der Musik. Kom. Chor f. Männerst. Part. u. St. 25 Ngr.
— Op. 37. Kunstmenagerie. Männerchor mit Clavierbegleitung. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr.
— Op. 38. Herr Knödel und Frau Schwammerlingin. Kom. Chor f. Männerstimmen. Part. u. Stimmen. 20 Ngr.
— Op. 39. Der Stiefelknecht. Männerchor mit Clavierbegleitung. Partitur u. Stimmen. 15 Ngr.
— Op. 40. Narrenpoesie. Schnell-Polka f. Männerchor mit Clavierbegleitung. Partitur u Stimmen. 20 Ngr.
Krill, Carl, Op. 4. Drei Fantasiestücke f. Piano. 20 Ngr.
— Op. 5. Aus dem Familienleben. 7 Tonbilder für Piano. Heft 1, 2. à 75 Nkr. = 15 Ngr. 1 Thlr.
Löffler, Richard, Op. 159. Die Himmels-Leiter. Clavierstück. 10 Ngr.
Löwenstamm, Franz, Op. 1. Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Piano. 20 Ngr.
Stadler, Herm., Potpourri über Motive aus R. Wagner's Oper: Die Meistersinger von Nürnberg, f. Piano. 15 Ngr.
— Dasselbe für Piano und Violine. 25 Ngr.

Neue Compositionen von Max Bruch.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen:

Bruch, Max, Op. 27. **Frithjof auf seines Vaters Grabhügel.** Concert-Scene für Bariton-Solo, Frauenchor und Orchester, Text aus Esaias Tegnèrs Frithjof-Sage. Partitur 2 Thlr. 15 Sgr. netto, Clavier-Auszug 1 Thlr., Orchesterstimmen 3 Thlr., Chorstimmen (à 2½ Sgr.) 7½ Sgr.
Bruch, Max, Op. 34. **Römische Leichenfeier.** Gedicht von Hermann Lingg, für gemischten Chor u. Orchester. Partitur 1 Thlr. 15 Sgr. netto, Clavier-Auszug 25 Sgr., Orchesterstimmen 2 Thlr. 25 Sgr., Chorstimmen (à 2½ Sgr.) 10 Sgr.
(Früher erschien: **Max Bruch**, Op. 23. **Frithjof.** Sechs Scenen aus der Frithjof-Sage von Esaias Tegnèr für Männerchor, Solostimmen und Orchester. Partitur 7½ Thlr. netto, Clavier-Auszug 2½ Thlr., Orchesterstimmen 7 Thlr., Chorstimmen 20 Sgr., Solostimmen 10 Sgr.)

Lehrcursus für Contrabassspieler,

Nach Ostern können wieder kräftige junge Leute, welche sich dem Contrabassspiel widmen wollen, in meinen Lehrcursus aufgenommen werden. Der Unterricht erstreckt sich auf Orchester- und Solospiel.
Näheres durch mich selbst.

Sondershausen. **Simon,**
Kammervirtuos und Contrabassist.

Contrabasscolophonium,

eigenes Fabrikat, kann ich Contrabassspielern als ganz vorzüglich empfehlen und versende 5 Stück für 15 Sgr.

Sondershausen. **Simon,**
Kammervirtuos.

Dem schwäbischen Sängerbunde
gewidmet.

HYMNE:
„O Geist der Töne",
Dichtung von **Carl Schönhardt.**
Für
Männerchor und Orchester
componirt von
WILHELM SPEIDEL.
Op. 39.

Instrumental-Partitur Pr. Klavier-Auszug Pr. 1 Thlr.
Singstimmen Pr. 10 Ngr. Einzelne Singstimmen Pr. 2½ Ngr.

Dem deutschen Sängerbunde
(Concordia, Germania, Liedertafel, Teutonia) in **Paris** freundlichst zugeeignet.

GEISTERCHOR
aus
Faust von Goethe.
Für
Männerchor und Orchester
componirt von
Wilhelm Speidel.
Op. 40.

Instrumental-Partitur Pr. Klavier-Auszug Pr. 20 Ngr.
Singstimmen Pr. 10 Ngr. Einzelne Singstimmen Pr. 2½ Ngr.

Leipzig, Verlag von C. F. KAHNT.

Bei **J. F. Browne**, Harp-Maker in New-York erschien soeben: (Leipzig, C. F. KAHNT.)

Der LXIste Psalm
(Exaudi Deus)
für
Soli und Chor
mit Orgel und Harfenbegleitung (od. Orgel allein)
componirt von
Charles Oberthür.
Lateinisch und englischer Text.
Op. 194.

Partitur Preis 20 Ngr., Singstimmen 10 Ngr., Harfenparthie 12½ Ngr.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 15. April 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 16.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber die Verbindung der Künste auf der Bühne.

(Schluß.)

Im gesprochenen Drama befinden wir uns beim Auftreten der Personen zuerst in gewissermaßen kühler, nüchtern zuwartender Stimmung und jene müssen uns erst durch eine längere Reihe von Worten, unterstützt durch die Geberde, in die beabsichtigte Situation versetzen; im musikalischen Drama dagegen fühlen wir uns (vorausgesetzt daß die Anfangstacte entsprechend wahr und treffend componirt sind) in dieselbe schon mit aller Lebendigkeit versetzt; noch ehe die betreffenden Personen auftreten oder ihre Recitation begonnen haben, wissen wir sofort genau, wer auftritt oder doch, welche Stimmung die Auftretenden beseelt. Man beachte nur z. B., welchen Reichthum unsere Instrumentalmusik nicht nur an verschiedenen Tonfarben, sondern auch, welche Mannigfaltigkeit an wirklichen Charakteren unser Orchester besitzt. Außerdem gesellt sich bei der Musik noch die, der Wortsprache ebenfalls abgehende Fähigkeit hinzu, dem Ganzen eine bestimmte Localfarbe zu verleihen (man denke nur z. B. an Freischütz, Preciosa, Oberon, Entführung, weiße Dame, Heiling, Holländer, Tannhäuser, Meistersinger), eine Eigenschaft, durch welche wir ebenfalls von vornherein viel lebendiger in die Situation hinein versetzt werden. Wie lebhaft und unmittelbar vermag uns ohne ein Wort die Musik z. B. in frischen Waldesduft, in dumpfe Kerkerluft, in die berauschend würzige Atmosphäre des Orients, auf die stürmische See oder auf die Firnen der Alpen zu versetzen! Kurz die Musik vermag unsere Phantasie und durch dieselbe unseren Geist, unser Vorstellungsvermögen so lebhaft anzuregen, daß es oft nur eines vorhergeschickten Wortes bedarf, um in uns ganz bestimmte Gedankenfolgen und Vorstellungen zu erzeugen. —

Gelangt dagegen Dr. Pabst in seiner Schrift über die Verbindung der Künste auf der Bühne zu Trugschlüssen, so erklärt sich dies wie gesagt aus zu beschränkter Anschauung der der Tonsprache zu Gebote stehenden Fähigkeiten. Gesteht er doch selbst S. 187: „ich kann hier freilich nicht als Fachmann sondern nur als Musikfreund urtheilen". Diese Worte bilden den Schluß jener längeren, ebenfalls aus zu einseitigen, schroffen Auffassungen hervorgegangenen Betrachtung über Wagner's sogenannten „Grundirrthum" S. 185—187, von der wir in vor. Nr. den Anfang gaben. Wir wollen übrigens, trotzdem, daß P. schließlich W.'s „in die Luft sprengen der Gesangformen" mit dem Ausdruck „musikalischer Vandalismus" beehrt, deshalb noch keineswegs in den Fehler verfallen, das Kind mit dem Bade auszugießen, und unterlassen nicht zu erwähnen, daß sich in jener (um den Leser nicht noch mehr zu ermüden) hier nicht weiter mitgetheilten längeren Beleuchtung jenes „Grundirrthums" auch einzelnes relativ Richtige findet, halten es aber für förderlicher, anstatt Letzteres mühsam von dem zu einseitig schroff Aufgefaßten herauszulösen, seiner Analyse lieber im Allgemeinen Folgendes gegenüberzustellen.

Vor Allem ist es (wie Brendel*) sehr richtig betont) höchst verkehrt, als Belege für Wagner's Theorie ohne Weiteres seine Opern anzusehen, von denen bekanntlich die meisten früher entstanden sind als erstere (!), an denen er sich erst zu jener heraufgearbeitet hat. Seine Opern sind vielmehr ebenso unabhängig zu betrachten von seiner Theorie, wie seine praktischen Reformen unabhängig von derselben entstanden sind. Ferner liegt nach Brendel „eine Hauptsache der Parteiungen in der für Viele thatsächlich vorhandenen Unmöglichkeit eines entsprechenden Verständnisses, wie es überhaupt für die in einer früheren Anschauung Erwachsenen schwer hält, nicht fassen zu kön-

*) Brendel „Die Musik der Gegenwart und Zukunft."

nen, was wir wollen, welche unsere gesammte Denk- und Empfindungsweise einmal nicht verstehen, die sich bei ihnen im Gegentheil sogleich zum Zerrbild gestaltet, und zwar in einem Grade, daß sie buchstäblich jedem Satze einen anderen Sinn unterlegen. Andere würden sich inniger befreunden, wenn sie Gelegenheit hätten, Mehr, als die Verhältnisse ihnen gestatten, kennen zu lernen, wenn sie in der Atmosphäre des Neuen sich bewegen, als ganze Menschen dieselbe einathmen könnten, nicht blos genöthigt wären, auf die einsame Lecture sich zu beschränken (oder, möchte ich hinzusetzen, ein oder das andere Werk von Wagner höchstens einmal und vielfach noch durch mehr oder weniger verständnißlose Auffassung ꝛc. verkümmert und ungenießbar zu hören). Alle die, welche mit den innersten Fäden ihres Daseins in den alten Zuständen wurzeln, traten dagegen auf, weil sie eine auf ganz andere Voraussetzungen beruhende Welt nicht fassen konnten, während wieder Andere behaupten, nicht das geringste Neue (!) in W.'s Schriften gefunden zu haben. Gelehrte suchten darin ein System der Aesthetik und glaubten die hier entwickelte große, reiche Welt von der Hand weisen zu dürfen, als sie Nichts gefunden hatten, was sich unmittelbar in ihr Fachwerk aufnehmen und eintragen ließ. Hier ist Einer, der alle betreffenden Schriften gelesen hat, ohne auch nur die Grundzüge verstanden zu haben. Ein Andrer hält sich ausschließlich an die Kunstwerke, aber er urtheilt nach den Clavierauszügen, obschon man ihm gesagt hat, daß dies rein unmöglich (oder nach einmaligem Anhören). Hier nimmt Einer Anstoß an der harmonischen Beschaffenheit. Er übersieht die Nothwendigkeit der Umgestaltung auch innerhalb dieser Sphäre auf jeder neuen Stufe der Kunstentwicklung. Die meisten Stimmen aber vereinigen sich zu dem Rufe nach Melodie, weil man die bisherige für die einzig mögliche hält. Man ist so sehr befangen in den Formen, in denen sich dieselbe bis jetzt bewegte, daß der Sinn für eine auf anderen Grundsätzen beruhende Melodie nicht geweckt ist."

Als einzigen Gewährsmann für die Vorwürfe von Melodie- und Formlosigkeit citirt der Vf. Berlioz. Nun es ist schon früher in d. Bl. wiederholt zur Genüge auseinandergesetzt worden, warum selbst ein sonst so hervorragender Forschrittsmann wie B. in Folge seines romanischen Naturells mit so auffallend geringem Verständniß in Wagner's Musik eingedrungen ist. „Jeder besonderen Form (sagt Marx*) muß ich für den Inhalt, dem sie sich eignet, Recht und Unentbehrlichkeit gewährleisten, während jede für fremden Inhalt nicht nur entbehrlich, sondern sogar unzulässig ist. Gluck hat die alte Arienform zerbrochen, Mozart hat sich leichter, flüchtiger bewegt als seine Vorgänger und Nachfolger in der Oper, Bach hat in der matthäi'schen Passion mit Chören von vier Tacten, ja von einem, zwei wichtige Momente ganz erschöpft, Beethoven geht in der zweiten Messe mit schlagender Kühnheit von einem Treffzuge zum andern, wo Andere breite Formen auseinandergerollt und den Geist erstickt hätten. Diese Freiheit des Gedankens, der sich durch keinen Rückblick auf Herkommen und Gewohnheit verkümmern lassen will, dieses beharrlich auf die Scene gerichtete Wollen, diese unverbrüchliche Widmung und Hingebung an den dramatischen Inhalt: das ist der Charakter und die Ehre Wagner's." „Alle, die in ihrem gesammten Empfinden einer vergangenen Zeit angehören (fährt Brendel fort) fühlen sich fremd und unbehaglich. Sie bedenken nicht, daß das Neue jeder Zeit erst in die Totalität des ganzen Wesens aufgenommen werden muß, bevor das Einzelne begriffen werden kann. Ihnen erscheinen aus einem anderen Boden entsprungene Kunstwerke fast immer als Zerrbilder, obwohl der Hinblick auf Beethoven und die Aufnahme, die dieser bei seinen Zeitgenossen fand, der Hinblick auf jene schon damals vorgekommene ganz gleiche Erscheinung, eines Besseren belehren könnte. (Mozart und Weber wurden bekanntlich ebenfalls für ganz unverdaulich, schwulstig und melodienlos erklärt.) Aber neue Gegner haben sich indeß gefunden, bedeutungsvoller als die früheren, mit tieferem Verständniß ausgerüstet, bereitwillig zwar, die große Erscheinung W.'s anzuerkennen und im Allgemeinen von gleichen Voraussetzungen ausgehend, im Einzelnen jedoch wesentlich anderer Ansicht. Mit dieser Opposition haben wir nach möglichster Verständigung zu streben, wir müssen vermitteln, so weit Vermittlung möglich ist, ohne dem polemischen Grundcharakter der ganzen Richtung untreu zu werden. Nicht um Accomodation handelt es sich in Bezug auf das Wesentliche und Entscheidende, wohl aber um Verständigung über Sätze, die von Wagner selbst mit allzugroßer Schroffheit hingestellt worden sind." „Daß auch Auswüchse vorkommen,*) daß W. zuweilen über die Schnur haut, liegt in der Natur der Sache, liegt darin, daß wir es hier nicht mit einem Philosophen zu thun haben, der seine gesammte Kraft allein auf seine Gedankenbestimmungen verwendet, sondern mit einem Künstler, bei dem diese Ideen als ein lebendiges Resultat seines Kunstschaffens sich ergeben, als ein Ueberschuß neben seinem Schaffen, möchte ich sagen, den er nicht sofort in wirklichen Kunstwerken verwenden konnte."

Diejenigen daher, welche sich mit Wagner's Forderungen oder mit seiner Art und Weise der Verwirklichung solcher Grundsätze noch immer nicht zu befreunden vermögen, sollten doch mindestens jene Lehre der Geschichte beherzigen, daß entschiedene hervorragende Reformatoren in ihrem Feuereifer sich oft zu weit fortreißen ließen. „Eine gewaltige Persönlichkeit (sagt Brendel) tritt uns entgegen, welche dem leeren Formalismus gegenüber sich auf die Aechtheit ihrer Empfindung stützt, welche dem Heuchlerischen, Conventionellen gegenüber die Macht ihres gesunden Gefühls so rückhaltlos zur Geltung zu bringen strebt, daß sie ihre subjective Welt an die Stelle der objectiven zu setzen trachtet, nicht die höhere Wahrheit, die sie bringt, damit zu vermitteln, nicht das Objective dadurch neu zu beleben sucht, im Gegentheil diese subjective Welt für die vollkommen fertige und ausgebildete, für die allein wahre hält. Ohne dem Gegenüberstehenden ein Recht einzuräumen, ohne die darin noch vorhandene relative Wahrheit aufzunehmen, stellt sich dieselbe hin, unbekümmert um alle Schranken, zunächst nur darauf gerichtet, den sie erfüllenden neuen Inhalt zur Geltung zu bringen. — W.'s Ideen sind hervorgegangen aus umfassender Entwicklung des ganzen Menschen und darum durchaus in sich zusammenhängend und consequent. Wie jedoch dieselben sich unmittelbar geben, wie der Ausdruck dafür beschaffen ist, trägt derselbe oftmals den Charakter eines vulkanischen Ausbruches. W. macht seinem Zorn, seiner Entrüstung Luft, wobei es natürlich nicht so sehr darauf ankommt, ob immer und überall nur strenge Unparteilichkeit waltet. Die Darstellung kann nicht die ruhig abwägende, streng gemessene einer rein theoretischen Untersuchung sein. Sie ist Ergebniß leiden-

*) A. B. Marx. „Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts."

*) Brendel. „Geschichte der Musik".

schaftlicher Erregung und zeigt die glänzenden Vorzüge, aber auch die Mängel einer solchen. W. als Erfinder haut öfter, wie man zu sagen pflegt, über die Schnur; eine Eigenschaft, die überhaupt allem Neuen, schöpferisch Umgestaltenden eigenthümlich;" — (und an einer andern Stelle) „Der Beginnende, so lange er auf bekannten Wegen fortschreitet, so lange er das Gewohnte nur eigenthümlich zu gestalten sucht, hat einen augenblicklichen Erfolg für sich. Gelangt er aber dahin, sich selbst in ganzer Kraft zu erfassen, so erscheint er den Meisten plötzlich ein Anderer; er verliert die gewonnenen Sympathien, bis die Bedeutung des neuen Weges, vielleicht nach langen Jahren erst, zum Bewußtsein gekommen ist! Der Beifall, den man spendet, gilt in der Regel nicht dem Höheren, er gilt dem Gewohnten." Wie können wir daher von unserem an die formell schablonenmäßigere Melodik der Vergangenheit durch lange Gewohnheit gebannten Ohre schon nach einmaligem Hören jenes Hineinleben in eine, in neuen, ungewohnten Formen uns entgegentretende Melodik verlangen, welches sich naturgemäß erst nach fünf- bis sechsmaligem Anhören und zwar auch dann erst bei einigermaßen verständnißvoller Ausführung entwickeln kann! Vermögen wir auch dann noch nicht mit Allem übereinzustimmen, was Wagner geschrieben, so werden uns doch nun einzelne Ausschreitungen, wie seine zuweilen hervortretende Neigung zum Bizarren, sein mitunter zu grelles Zeichnen oder zu schroffes Durchführen einzelner an sich genialer Gesichtspuncte oder Principien ꝛc. gewiß nicht mehr weder den Genuß der bei öfterem Anhören jedesmal immer reicher hervortretenden Fülle von Schönheiten noch das Erkennen der auch bei ihm wirklich vorhandenen künstlerischen Formen zu trüben vermögen, und dieselbe Musik, welche früher für melodielos, formlos, ungenießbar, schwulstig, ermüdend ꝛc. erklärt wurde, werden wir nach hinreichend langem und genauem Hineinleben nunmehr mit ganz anderen Augen ansehen. —

Es werden sich vielleicht viele unserer Leser, welche solche Phasen längst überwunden haben, über ein so ungewöhnlich ausführliches Zurückgehen auf längst Erörtertes wundern. Wenn wir aber inne werden, wie neu und befremdend auch heute noch die große Erscheinung Wagner's Vielen gegenübersteht, wie viel halb oder Unverstandenes, zu schroff Aufgefaßtes ꝛc. noch im Jahre 1869 selbst von sonst so gründlichen und vorurtheilslos liberalen Forschern wie P. (wie u. A. das Citiren jenes längst verjährten Ausspruches von Berlioz verräth) zu Tage gefördert worden ist, so muß es allerdings nicht unräthlich erscheinen, immer noch zuweilen einmal solchen Gegnern ein ausführlicheres Wort der Verständigung zu widmen. Und zwar thut man dies um so lieber, als in Bezug auf verschiedene andere wichtige Gesichtspuncte P. den Grundsätzen W.'s ziemlich oft durchaus warm und rückhaltslos beipflichtet.

Ueberhaupt empfehle ich schließlich dem Interesse unserer Leser noch besonders Das, was P. über die modernen Hoftheater S. 9, über Zwischenactsmusik S. 170, über die Berechtigung der Oper und der Musik überhaupt S. 179 und 181, über die Stoffe S. 193 und über den Dialog S. 197 sagt. Auch über das Melodram findet sich S. 174 ꝛc. manches Gute, doch vermag ich das (jedenfalls auch in zu einseitiger Anschauung der Musik wurzelnde) etwas schroffe Verwerfen oder doch Begrenzen dieser im gesprochenen Drama oft so tief und ideal wirkenden Kunstform nicht zu theilen. — Dr. Hm. Zopff.

Correspondenz.

Die hundertjährige Geburtsfeier Beethoven's in Prag.

Die erste, allerdings stark anticipirte Beethovenfeier der Welt hat in Prag am 31. März stattgefunden. Unsere erste Kunstanstalt, das Conservatorium schließt nämlich mit Juli d. J. einen seiner dreijährigen Curse und entläßt mit diesem Termin ein vollkommen eingeschultes Orchester, um hierauf mit den aus der Unterklasse Aufsteigenden denselben Cursus durchzumachen. Im December, dem eigentlichen Zeitpuncte der Feier, wäre sonach grade ein noch ganz ungeschultes Orchester vorhanden, daher die Anticipation. Die erhebende Feier, gleichzeitig das zweite Concert des Instituts, wurde vor einem so massenhaft versammelten Publicum abgehalten, daß der ziemlich große Sophieninselsaal lange nicht alle Zuhörer fassen konnte und ziemlich Viele, die sich erst an der Casse des Saales mit einem Billet versehen wollten, wegen Raummangels abgewiesen werden mußten. Kopf an Kopf saßen sie da, die hohen Damen der Aristokratie, welche sonst nur die wenigsten Concerte mit ihrer Gegenwart beehren; in dichten Reihen drängte sich Alles, was nur Anspruch auf Kenntniß oder selbst Liebhaberei der Musik macht, Alle waren sie herbeigekommen, um dem größten Meister, der je gelebt, ihre Huldigungen darzubringen. Da stand denn auch seine lorbeerbekränzte Büste vor dem Dirigentenpulte, mit grünen und blühenden Pflanzen umgeben, im festlich erleuchteten, einfach und geschmackvoll decorirten Saale, und oben auf dem Podium standen alle Zöglinge des Instituts, um den großen Heros der Tonkunst durch die That zu feiern. Und würdig wurden seine zahlreichen Werke repräsentirt, musterhaft ausgeführt. Das Programm bot nur fünf Nummern, aber jedes Gebiet seiner Tonschöpfungen war vertreten.

Die große Festouverture in Cdur Op. 124 begann den Reigen. Auf dieselbe folgte die große Arie der Leonore, von der Kammersängerin Marie Wilt, die eigens zu diesem Feste von Wien gekommen war, gesungen. Die herrliche, sympathische, zum Herzen gehende Stimme, sonor in der Tiefe, hell in der Höhe, der echt künstlerische Vortrag, die deutliche Vocalisation, welche die genannte Dame bekanntlich auszeichnen, ergaben einen Totalgenuß dieser Perle der Oper, der schon seiner Seltenheit wegen allen Hörern unvergeßlich bleiben wird. Aber auch seitens des Orchesters wurde das Beste geleistet. Die schwierigen Hornfiguren kamen glockenrein zum Vorschein und dienten dem Gesange zur würdigen Folie. Sodann spielte Frl. Sophie Menter das Andante mit Variationen aus Op. 109, wodurch speciell die Kammermusik repräsentirt wurde, begleitete drei Lieder: „Mignon", „Wonne der Wehmuth" und „Neue Liebe, neues Leben", abermals von Frau Wilt vorgetragen, von welchen das letztgenannte repetirt werden mußte, und legten dadurch beide Damen ihre hohe Begabung und ihr inniges Verständniß Beethoven's an den Tag. Endlich spielte Frl. Menter das Esdur-Concert, wie? läßt sich schon nach dem nicht endenwollenden Beifalle beurtheilen. Den Abschluß bildete die „Siebente". Ursprünglich war wohl die „Neunte" projectirt, die hierorts seit dem, anno 1858 stattgehabten fünfzigjährigem Jubiläum des Conservatoriums nicht gehört wurde, aber der Ausführung derselben stellten sich so unüberwindliche Hindernisse in den Weg, daß leider von ihr Abstand genommen werden mußte.

Die Ausführung war so vorzüglich, daß das Conservatorium einen harten Stand haben wird, wenn es mit seinen späteren Leistungen auf derselben Höhe bleiben will, und das jugendliche Orchester spielte mit einem Feuer, welches unwillkürlich das ganze große Publicum mit sich hinriß, sodaß der hier nur sehr vereinzelte Fall vorkam, daß nach Schluß der Symphonie Dir. Krejčí stürmisch gerufen wurde.

Die solenne Feier ist vorüber, mit Genugthuung können wir den Erfolg derselben constatiren, mit Stolz blicken wir auf das Conservatorium als den Regenerator unseres alten, weltbekannten musikalischen Ruhms, und so möge es denn auch ferner sein Ziel verfolgen und sich durch gediegene Vorführung guter Werke der Vergangenheit und Gegenwart ein ewiges Denkmal in der Kunstgeschichte erobern. — H. Kafka.

Leipzig.

So wäre denn „Lohengrin" nun zum zweiten Male bei uns eingezogen, und zwar auf dem neuen Theater unter bei weitem glücklicheren Vorbedingungen, als das erste Mal, wo er (im Januar 1854) auf dem alten Theater unter Wirsing's Direction so mangelhaft besetzt, so mager inscenirt und durch den Rothstift von Rietz so kläglich zusammen gestrichen war, daß jene erste Leipziger Aufführung uns noch heute, nach 16 Jahren, „unvergeßlich" ist. War sie doch die schwächste, die wir gesehen und gehört haben. Wer sich über die Details etwa zu unterrichten wünscht, den verweisen wir auf unsern damaligen Bericht (Band 40, Nr. 3) in diesen Blättern.

„Warum wir jetzt diese alten Geschichten wieder aufrühren," — fragt man vielleicht? — Aus drei Gründen. — Erstens, weil jene verunglückte Aufführung diejenige war, nach welcher Otto Jahn sein bekanntes Urtheil über „Lohengrin" sich bildete, das er zunächst in den Grenzboten niederlegte, wo es aber längst vergessen wäre, wenn er es nicht später unverändert in seine gesammelten Schriften aufgenommen hätte, unbelehrt durch alle die sachlichen Berichtungen und ästhetischen Widerlegungen, welche dieser Artikel seinerzeit erfuhr; unbekümmert um den thatsächlichen Fortschritt in der Erkenntniß der künstlerischen Mission Richard Wagner's, welche seitdem fast die ganze gebildete Welt (natürlich mit Ausnahme der Franzosen) gerade durch den „Lohengrin" gemacht hatte. Und weil dann Otto Jahn in 14 Jahren in Betreff Wagner's Nichts gelernt und Nichts vergessen hatte, so fanden die unbedeutenderen Mitglieder der „Opposition" um jeden Preis es äußerst bequem, ihm hierin ordentlich nachzueifern und seine kritischen Orakelsprüche noch heute gedankenlos nachzusprechen. Dies characterisirt, wie wir meinen sollten, den Standpunkt unserer „principiellen" Gegner scharf genug, um hier nicht unerwähnt gelassen zu werden.

Zweitens citiren wir jenes nun bereits „historisch" gewordene Ereigniß, um mit Befriedigung zu constatiren, wie Künstler und Laien, Presse und Publicum — natürlich immer mit Ausnahme jener „Unversöhnlichen", deren Reihen aber täglich sich mehr lichten — in erfreulichster Weise an Frische der Empfänglichkeit für die künstlerische Wirkung, an Unmittelbarkeit des Genusses, wie an Einsicht in das Wesen der ächt nationalen Kunst Richard Wagner's gewonnen haben. Es wird doch jetzt keinem Vernünftigen mehr einfallen, die überaus warme, ja theilweise enthusiastische Aufnahme, welche „Lohengrin" am 30. März und 2. April in Leipzig bereitet wurde, als das künstliche Ergebniß der Anstrengungen einer „Partei", als Manifestation einer „Clique" oder „Claque" hinstellen zu können. Im Gegentheil pflegt man gegenwärtig mit Vorliebe zu betonen, daß man sich nicht habe insluriren lassen, daß man jeder Partei fern stehe, daß man selbständig zu urtheilen und die Größe und Schönheiten dieses Werkes auch ohne Commentar zu erkennen, zu fühlen und zu genießen vermöge. — Desto besser! Wir acceptiren dieses Zugeständniß in aller Unbefangenheit und ohne jeglichen Hintergedanken, weil es uns lediglich um die Sache selbst zu thun war; weil es uns nicht darauf ankommt, woher diese Erkenntniß kommt, sondern daß sie überhaupt vorhanden ist.

„Lohengrin" gehört jetzt 20 Jahre der Bühne an; er hat sich von Jahr zu Jahr, von Stadt zu Stadt sein Terrain erst erobern müssen — aber er hat es erobert, — und dies sei uns genug! Jetzt müssen die „Meistersinger" ganz denselben Prozeß durchmachen; Kritik und Publikum fangen bei jedem neuen Werk Richard Wagner's ohne „Studien" wieder von vorn an. Dies beirrt uns aber nicht im Geringsten. Auf die Erfahrungen mit dem „Tannhäuser" und „Lohengrin" einerseits, und andrerseits auf unsern, gerade durch diese zwanzigjährige Erfahrung nun um so mehr befestigte — übrigens niemals und durch Nichts erschüttert gewesene — künstlerische Ueberzeugung gestützt, sehen wir dem weiteren Verlauf der Entwickelung der „Wagnerfrage" mit einer Zuversicht entgegen, welche unsere Gegner nicht besitzen. Den Herren Hanslick, Lübke, Gumprecht und anderen derartigen „Größen" zum Trotz, haben die „Meistersinger" bereits einen weit rascheren Siegeslauf angetreten, als ehemals „Lohengrin." Und — — — wir wollen uns in 5, nicht erst in 20 Jahren, über dieses Capitel weiter sprechen!

Kehren wir für jetzt zum „Lohengrin" in Leipzig zurück, so haben wir drittens zu constatiren, daß speciell auch die Leipziger Bühne seit jener ersten ominösen Aufführung sehr erhebliche Fortschritte in allen Beziehungen gemacht hat. Wir können zwar diese Neueinstudirung noch keine normale nennen; diese Prätention wird aber auch Niemand erheben wollen. Ausstellungen im Einzelnen zu machen, wäre nicht schwer; — uns gilt aber der Eifer, mit welchem Alle ihren Aufgaben sich widmeten, der unzweifelhaft gute Geist, der das Ganze beseelte, mehr als diese Detailfragen, welche hoffentlich durch spätere, noch gerundetere Aufführungen von selbst ihre Erledigung finden werden. Den meisten Sängern war der Styl des Werkes noch zu neu; andrerseits wäre es auch ungerechtfertigt, von den Mitteln eines Stadttheaters zu verlangen, was ein Hoftheater ersten Ranges — nicht leistet.

Das Hauptverdienst gebührt dem Kapellm. Gustav Schmidt, einem längst bewährten Wagner-Kenner und -Verehrer, welcher „Lohengrin" zu seinem Benefiz wählte, und das Werk mit Eifer und Sorgfalt einstudirte. Die Striche, die er in der Partitur gemacht hatte — denn es giebt bekanntlich keinen Kapellmeister, der nicht streicht, und der ganze Lohengrin wurde bis dato nirgends gegeben, außer in München bei den Musteraufführungen unter Hans von Bülow's Leitung — diese Striche waren mäßig und nicht ohne Geschick gemacht, mit Ausnahme des, freilich auch anderwärts beliebten im Schlußchor des ersten Finale's und einiger starken allerdings durch die Besetzung erklärlichen Kürzungen im Duett des 2. Acts zwischen Ortrud und Telramund. Dagegen haben wir anzuerkennen, daß gerade im dritten Act am wenigsten, im großen Duett zwischen Lohengrin und Elsa Nichts gestrichen war.

Das Orchester war musterhaft. Es bewältigte selbstverständlich seine große Aufgabe technisch vollkommen, spielte aber auch mit einer Freiheit und begleitete mit einer Discretion, welche das unbedingteste Lob verdienen. — Unter den Darstellern gebührt Frl. Zimmermann als Elsa der erste Platz. Durch ihre schönen Mittel auf's Beste unterstützt, wußte sie durch eine Poesie der Auffassung, Wärme und Innigkeit der Wiedergabe zu fesseln, welche der Zukunft dieser jungen, talentvollen Sängerin das erfreulichste Prognostikon stellen. Ihr zunächst stand Herr Groß als Lohengrin, welcher die große und neue Aufgabe, die ihm hier gestellt war, mit Eifer und Erfolg löste. Beiden wurden im Laufe des Abends die wärmsten Ovationen, mehrmaliger Hervorruf nach jedem Actschluß sowie bei offener Scene zu Theil, wie denn überhaupt das Publicum durch das Werk in eine ersichtlich gehobene, ja enthusiastische Stimmung versetzt wurde. — Herr Lehmann war als Telramund recht brav; weniger wollte Frl. Borée als Ortrud genügen, da ihr diese Partie nicht besonders günstig liegt und ihre schöne Stimme am ersten Abend auch

ersichtlich ermüdet war. — Die HH. Hertzsch als König Heinrich und Ehrke als Heerrufer verdienen Anerkennung; daß die brabantischen Edlen und Edelknaben theilweise mit Solosängern besetzt waren, ist rühmlich zu erwähnen. Dagegen ließen die Chöre, namentlich die Männerchöre, zu wünschen übrig; die quantitativen, wie qualitativen Mängel des Chorpersonals traten hier sehr deutlich hervor. Daß Abhülfe geschafft werden kann und muß, wird sich wohl auch Niemand verhehlt haben. — Die Regie war nicht immer wie sie sein sollte; verschiedene in der Partitur ausdrücklich gegebene Vorschriften waren übersehen worden. Auch dies kann künftig ohne Schwierigkeit beseitigt werden. — Die neuen Decorationen von Hrn. Gruner waren in der Hauptsache gut, nur ließ die Beleuchtung, namentlich im 2. Act, zu wünschen übrig.

Alles in Allem genommen ist die neue Leipziger Aufführung des „Lohengrin" als eine gut gelungene zu bezeichnen und die Aufnahme des genialen Werkes war eine solche, daß es voraussichtlich eine große Reihe von Aufführungen erleben und dem Leipziger Repertoir nunmehr dauernd erhalten bleiben wird. — Richard Pohl.

Am 9. begannen die diesjährigen Hauptprüfungen des Conservatoriums im Saale des Gewandhauses und zwar diesmal mit der ersten Compositionsprüfung. Die zu Gehör gebrachten größeren Instrumentalwerke, zwei Ouverturen, eine Symphonie, eine Suite in Canonform für zwei Claviere und ein Clavierconcert waren in erfreulicher Weise bis zu einem gewissen Grade recht fertige, formell abgerundete Stücke zu nennen, wohlgeeignet, die Prüfungen überhaupt in empfehlenswerther Weise zu eröffnen. Ursprüngliche Begabung kann natürlich bei solchen Prüfungen nicht in erster Reihe betont werden, sondern vielmehr die Schule, Technik und Ausbildung überhaupt, welche die Zöglinge einer solchen Anstalt erhalten haben, denn in Bezug auf Talent mußte z. B. die Schlußnummer des Abends, eine Ouvertüre in Bdur von Arnold Krug aus Hamburg, am Meisten interessiren, am Schwächsten dagegen erschien sie in Betreff klarer Anlage, tüchtiger Durcharbeitung und organischer Entwicklung. Noble Erfindung und erhobene Stimmung, talentvolle Keime und geistreiche Züge wechseln in ihr mit styllosen Umhergreifen und Aneinanderreihen fremdartiger Elemente, unter denen sich Wagner'sche Tannhäuserreminiscenzen am Seltsamsten ausnehmen. Aehnliches prägt sich auch in der Instrumentirung aus. Der Componist muß durchaus das Assimilirte erst ruhiger verdauen und noch sehr ernste, tüchtige Studien machen, dann lassen sich allerdings möglicherweise recht erfreuliche Früchte hoffen. — Nächstdem interessirte ein nicht ohne Poesie und melodische Wärme erfundenes Clavierconcert in Ddur von Robert Schwalm aus Erfurt (vom Componisten als zweite Nr. des Programms vorgetragen) zugleich wegen viel respectablerer Beherrschung des Stoffes und der formellen Technik. Daß der Comp. sehr fleißige Studien gemacht hat, geht z. B. aus der Mannigfaltigkeit in der Erfindung anziehender Figuren und Passagen hervor, auch dem Orchester hat er bereits nicht üble Tonfarben und Klangmischungen abgelauscht. Schumann, Mendelssohn und Chopin machen sich am Meisten als seine Vorbilder geltend und das ganz poetisch seelenvolle Adagio zeigt, daß er sich auch ruhiger einer gemüthvollen Stimmung hinzugeben vermag. Dagegen muß das Werk, namentlich was die etwas unmotivirte, unreife Cadenz des letzten Satzes betrifft, von abschwächenden Längen befreit werden. — Als eine sehr tüchtige Arbeit ferner erwies sich die von Joseph Sautier aus Freiburg im Br. componirte Suite für zwei Pianoforte in Canonform. Diese jetzt in Concertsälen wegen Lähmung freien, künstlerischen Aufschwunges mit Unrecht überhandnehmende Form eignet sich dagegen vortrefflich zu Studienarbeiten; hier hat sie sicher ihre volle Berechtigung und ist namentlich geeignet, Beherrschung des Materials in recht eclatanter Weise zu zeigen. Daß sich der Comp. viele der selbstständigeren Erfindung günstige freiere Zuthaten gestattet hat, kann man nur billigen, da sonst durchweg die Canonform streng festgehalten ist. Die Anlage ist zugleich fließend und einheitlich und entbehrt außer manchen kräftigen und charakteristischen Zügen auch keineswegs, wie im Trio des Scherzo's und im Andante, einer ganz ansprechend sinnigen Melodik. — Von Carl Grammann aus Lübeck wurden nicht nur eine vollständige Symphonie sondern auch drei Lieder vorgeführt. Im Hinblick auf den Gehalt dieser Sachen erschien uns dieser Comp. im Vergleich mit den Uebrigen etwas über Gebühr berücksichtigt, und zeigt sich z. B. in seiner Gestaltung der Melodie noch manches Unreife. Entweder ergeht sich dieselbe wie in den Liedern im Anreihen flacherer Wendungen oder ergießt sich zu bald in gangartiges Weiterspinnen, ehe sich der Hauptgedanke in geschlossnerer Satzform gefestigt hat. Die Symphonie leidet daher, obgleich in derselben viel anerkennenswerthe Arbeit, in Folge so vielen Passagenwerkes vielfach an Monotonie, und manches Charaktervollere, wie das erste Motiv im ersten Satze, der Anflug von Humor im Intermezzo und die Munterkeit des Hauptgedankens im letzten Satze können deshalb nicht zu hinreichender Geltung und Wirkung gelangen. Anzuerkennen sind dafür ganz respectable Durcharbeitung sowie, wenn auch keine eigentlich von innen herauswachsende ächt symphonische Polyphonie vorhanden ist, doch manche ganz hübsche contrapunctische Combinationen. Die bedeutende Form der Symphonie erschien jedoch offenbar zu hoch gegriffen, da in die Erfindung der Grundgedanken im Allgemeinen mehr Kern, Bedeutung und Ausgeprägtheit kommen muß. Ein Capriccio z. B. würde sein Wissen und Können im günstigeren Licht gezeigt haben. Die drei Lieder Gr.'s, obgleich dieselben von Frl. Emma Kind aus Schkeuditz sehr vortheilhaft durch belebten dramatischen und distinguirten Ausdruck gehoben wurden, vermochten wie gesagt noch weniger günstig für den Comp. zu stimmen, nur in Heine's schon wegen seiner Wahl sehr gewagtem „Ein Fichtenbaum steht" zeigt sich zuerst Streben nach entsprechendem Colorit und das dritte „Im Fliederbusch" trifft am Anfange den geeigneten Ton ganz geschickt, zersplittert sich aber hierauf wieder in blassen und ungleichen Wendungen. — Eine den Abend eröffnende Ouvertüre von Ludwig Maas aus London endlich zeugte bei zuweilen ganz gefälliger Melodik von achtungswerthem Studium und tüchtiger eklektischer Verarbeitung der assimilirten Eindrücke. Die HH. Maas, Grammann und Krug dirigirten ihre Composition selbst und zeigten auch auf diesem Gebiete bereits ziemlich durchgängig recht erfreuliche Routine. —

H.....n.

Im Saale der dritten Bürgerschule veranstaltete der Zweigverein des allgemeinen deutschen Musikvereins eine Kammermusikaufführung. Das Programm enthielt: Suite für Violine und Pianoforte Op. 11 von Goldmark, vorgetragen von den HH. Raab (Violine) und Levin (Clavier), Lieder für Tenorsolo: „Wenn etwas leise in dir spricht" von Wüllner, „Frühlingsliebe", „Nun die Schatten dunkeln", „Stille Sicherheit" und „Wüßten's die Blumen, die kleinen" von Franz, gesungen von Hrn. R. Wiedemann, und Clavierquintett Op. 107 von Raff, vorgetragen von den HH. Levin, Raab, Gottleber, Klesse und Riedel. — Die Suite von Goldmark hatten wir schon auf der Altenburger Tonkünstlerversammlung Gelegenheit zu hören und zu beurtheilen. Läßt sich auch, gegen das kürzlich gehörte Streichquartett Op. 8 gehalten, insofern kein Fortschritt entdecken, als sich, für uns wenigstens, die einzelnen Sätze nicht genug von einander abheben, noch mehr Ausgeprägtheit der einzelnen Gedanken wünschenswerth wäre und sich im letzten Satze einzelne etwas fremde Klangeffecte finden, so soll deshalb doch damit nicht gesagt sein, daß es der Suite an Schönheiten und vielen inte-

ressanten, geistvollen Einzelnheiten fehle, welche die gewandte Beherrschung des Stoffes auch diesmal in recht günstigem Lichte erscheinen ließen. Die Ausführung war vorzüglich. Hrn. Raab's Vorzüge als Geiger zeigten sich wieder im besten Lichte, zumal der Violonpart nicht geringe Schwierigkeiten enthält. Die folgenden Lieder sind durchweg feine und sinnige Compositionen und wurden von Hrn. Wiedemann so fein und gemüthvoll wiedergegeben, wie sie es verdienen. Am Meisten wirkte das letzte, welches Hr. W. auf lebhaftes Verlangen da capo singen mußte. Und nun das Raff'sche Quintett. Es gehört entschieden zu den besten Kammermusikwerken der Neuzeit. Wenn man es auch nicht durchweg originell nennen kann — wir erinnern an die starke Reminiscenz des Gegensatzes im Andante an den zweiten Act des „Lohengrin" — so sind doch die Themen durchaus charakteristisch, die Durcharbeitung tief durchdacht und fesselnd, dabei voll feiner Züge und warmer Empfindung. Der musikalisch schönste Theil ist das Andante und der unmittelbar zündendste das Scherzo, während der Componist sich im ersten und letzten Satze manchmal auf Klügeleien einläßt, die jedoch nur auf Momente den Hörer abzuziehen vermögen. Die Ausführung seitens der obengenannten Herren ließ wenig zu wünschen übrig und verdiente den reichen Beifall vollkommen. Besonders lobend müssen wir noch des Hrn. Levin wegen der vorzüglichen Ausführung der schwierigen Clavierpartie gedenken. — Die nächste Soirée wird bringen: Octett von Svendsen, Fmoll-Quintett von Brahms und Quartett von Faminzin. — Kn.

München.

Am 9. März gab die musikalische Akademie ihr erstes Abonnementconcert; das Programm war mit Geist und Geschmack zusammengestellt und erinnerte an die Zeit Bülow'scher Wirksamkeit. Schon die Erscheinung, daß mehrere Nummern mit einem Sternchen, dem Zeichen für diejenigen Compositionen, die hier zu erstmaliger Aufführung kommen, versehen waren, war recht erfreulich. Hierzu gehörten eine Arie aus „Semele" von Händel, Romanze und Finale für das Violoncell von Reinecke und „Alladin", eine Märchenouverture von Hornemann; die übrigen Nummern waren: drei Lieder aus „Die schöne Müllerin" („Halt" — „Thränenregen" — „Mein") von Schubert, die Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini und die siebente Symphonie von Beethoven. Die Ausführung des letzten Werkes war eine recht gelungene und zählte zu dem Besten, was das Orchester im verflossenen Jahre geleistet hat. Nur im Allegrettosatz hätte beim Eintritt des Adur die Triolenbewegung etwas bestimmter auftreten dürfen; ebenso scheint es mir nicht ganz richtig zu sein, die drei letzten Tacte desselben Satzes, welche mit einem Fortezeichen versehen sind, decrescendo auszuführen; denn nachdem das kurze Motiv mehrere Tacte lang vorher in den verschiedenen Stimmen *pp* aufgetreten, möchte sehr wahrscheinlich die Intention des Componisten dahingegangen sein, dasselbe am Schluß behufs energischen Abschlusses noch einmal mit Kraft zu bringen und mit einem Achtel forte abzubrechen.

Die Märchen-Ouverture von Hornemann hat ziemlich viele Anklänge an Mendelssohn und am Schlusse erscheint sie nicht nur märchen- sondern auch ein wenig räthselhaft. Reinecke's Romanze und Finale ist nur im ersten Theile interessant, im zweiten finden sich allzuviele Virtuosen-Concessionen. Herr Hofmusiker Werner erwarb sich durch den Vortrag dieser Composition den lebhaftesten Beifall der Zuhörer. Frau Diez sang die äußerst schwierige Arie von Händel so vollendet schön, daß selbst diejenigen, welche sonst keine Anhänger dieser langathmigen Form sind, volle Befriedigung finden konnten. Die Lieder von Schubert sang sie zwar nicht mit jenem Raffinement, wie man sie in neuerer Zeit von unseren concertirenden Liedersängern zu hören bekommt, dafür aber mit einer um so gesunderen, wohlklingenderen, mit einer so sympatischen und wohlgeschulten Stimme, daß sie gar keine Kunststückchen anzuwenden braucht, um dennoch recht gewaltig auf die Herzen aller Hörer zu wirken. Man sollte nur diese Künstlerin recht oft auftreten lassen, damit das Publicum neben dem Genuß auch noch den praktischen Vortheil hätte, den richtigen Maßstab zur Beurtheilung von Sängern und Sängerinnen nicht zu verlieren, und zu diesem Verlieren ist alle Aussicht vorhanden bei dem Umstand, daß wir eine nicht geringe Anzahl von Sängern besitzen, denen eigentliche Schule mangelt und die dann durch selbsterfundene, oft bestechliche aber nicht immer zu billigende Manieren über die vorhandenen Mängel sich hinüberhelfen. Dabei arbeiten sie sich in eine gewisse Unfehlbarkeit hinein, von der aus sie auch die begründetste und wohlmeinendste Kritik als „Blasphemie" verwünschen.*)

Das zweite Abonnement-Concert war am 16. März und brachte uns als Novitäten den elegischen Gesang von Beethoven, das Clavierconcert in Adur von Liszt und „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel", Concertscene für Baritonsolo, Frauenchor und Orchester von Max Bruch. Die zuerstgenannte Nummer wurde von der obersten Gesangsklasse der kgl. Musikschule in höchst präciser und verständnißvoller Weise ausgeführt und erndtete denn auch ungetheilten Beifall. — Das Liszt'sche Clavierconcert ist eine Composition von concisem Bau, voll Feuer und Schwung, mit all dem Reiz, der nur immer dem Claviere abgewonnen werden kann, dabei unterstützt von einem höchst geistreich instrumentirten Orchester. Von Hrn. Bärmann mit großer Bravour vorgetragen, konnte es seinen mächtigen Eindruck nicht verfehlen, und ich registrire den großen Beifall, den das Werk fand, mit um so größerem Vergnügen, als derselbe den bedeutenden Umschwung, der sich hier in den letzten Zeiten zu Gunsten Liszt's vollzogen, in erfreulicher Weise dokumentirte. Vor wenigen Jahren noch hätte man Anderes erlebt. — Viele Anerkennung fand auch die Concertscene von Bruch, und diese durch und durch edle, von großer Begabung des Componisten zeugende Tonschöpfung verdiente sie auch mit vollem Rechte. Daß Hrn. Fischer's Vortrag, wobei seine gewaltige Stimme vollkommen am Platze war, wesentlich zu dem Erfolge beitrug, soll nicht verschwiegen werden. Die Composition ist allen Concertinstituten warm zu empfehlen.

Außer den genannten Werken kamen noch zur Ausführung die Ouverture zu „Alfonso und Estrella" von Schubert und die Gmoll-Symphonie von Mozart. Ich habe darüber nichts Besonderes zu sagen — und doch etwas Besonderes. Es ist dies nämlich das Constatiren der erfreulichen Thatsache, daß Richard Wagner's Expectorationen „über das Dirigiren" hier zum ersten Male Berücksichtigung gefunden haben. Die Leser erinnern sich, in welch scharfer Weise W. einer Aufführung der Gmoll-Symphonie im Odeonssaale zu München gedenkt und sich namentlich über die Wiederholung des ersten Theils des noch dazu in zu schleppendem Tempo genommenen Andante-Satzes bitter ausläßt. Diese Wiederholung ist gefallen; sie ruhe in Frieden. Möchten ähnliche und noch größere Früchte der W.'schen Monita auch in Zukunft zu vermelden sein. — —e—

*) Es fehlte nur noch, daß auch hier ein „Syllabus" aufgestellt würde, um Publicum und Kritik zu belehren, was zu glauben gut und heilsam sei. Um nur ein Beispiel anzuführen, müßten folgende Canones von unberechenbarer Wirkung sein: „So Einer glaubt, Frl. S. sei nicht die erste dramatische Sängerin im deutschen Reiche, der sei verflucht;" oder: „So Einer glaubt, es sei nicht im Rathschluße Gottes gelegen, sogenannte „Theaterwanzen" zu schaffen und dieselben mit der göttlichen Kraft auszurüsten, Sänger zu erhöhen und zu stürzen, oder durch die Kraft des Wunders plötzlich eine Soubrette in eine erste Coloratursängerin umzuwandeln, derselbige sei verflucht." Kann nach Belieben und Bedarf fortgesetzt werden.

Hannover.

(Abonnement-Concerte. Oper.) Später als ich gehofft, komme ich diesmal zur Erfüllung meiner Referentenpflicht. Inzwischen hat nach langer Pause das letzte der Abonnementconconcerte stattgefunden, welche unsere Hofkapelle in jeder Saison giebt, und welche stets besondere Anziehung auf die Musikverständigen geübt haben, wie sie auch zum Sammelpunkt der eleganten Welt unserer Stadt geworden sind. Erlauben Sie mir einen kurzen Rückblick auf diese Concerte. Die ersten folgten einander rasch, später trat eine Stockung ein, hervorgerufen wohl durch eine Aeußerlichkeit — durch die Aufhebung der Beschränkung nämlich, nach welcher Sonnabends kein Theater sein durfte; am Sonnabend fanden dann stets die Concerte statt, an Stelle deren nun jedoch Vorstellung stattfindet. Die ersten vier Concerte pflegt Hofkap. Fischer, die andern vier Hofkap. Bott zu dirigiren. So war es auch diesmal. Im ersten, eröffnet mit den innigen, frommen Klängen der Ouverture zur Weihe des Hauses, kam Händel's „Wassermusik“ zur Aufführung, welche hier wegen der Anecdote, die sich an sie knüpft*), besonderes Interesse erregte. Außerdem hörte man mit der regsten Theilnahme den Torso der nachgelassenen Hmoll-Symphonie von Schubert wieder. — Zu Solovorträgen war Julius Stockhausen gewonnen worden, welcher wiederum durch seine eminente Technik imponirte. Dieser Künstler gab, wie ich sogleich hier einschalten will, in der darauffolgenden Woche eine „musikalische Abendunterhaltung“ deren Beginn Beethoven's Fdur-Quartett op. 59 bildete, elegant und sinnig vorgetragen von den HH. Bott, Eyertt I. und II. und Lindner. Dann sang Stockhausen Schumann's „Dichterliebe.“ Dieser Cyclus wird nur selten ganz zu Gehör gebracht und gewiß noch seltener so kunstvollendet wie von Stockhausen. Die Aufgabe, die instrumentale Vertiefung des lyrischen Ausdrucks zur Geltung zu bringen, löste vortrefflich der mir bisher nur als Meister auf der Geige bekannte Hofcpm. Bott als Accompagnateur.

Wieder zu den Abonnementsconcerten zurückkehrend, muß ich vor Allem der hohen Trefflichkeit gedenken, mit welcher im zweiten Wilhelmj seine Aufgaben löste; er erwies sich als mit der Weihe echter Kunst begnadet. Ferner hörten wir im zweiten Beethoven's Ddur-Symphonie, im dritten Mozart's Ddur-Symphonie (No. 5.) und Solovorträge Stägemann's, der namentlich mit „Ueberm Garten durch die Lüfte“ zündete, und der Frau v. Balàs-Bognar, die inzwischen, weil sie das hiesige Klima nicht vertragen konnte (auch dasjenige zu Wien ist ihr später schlecht bekommen) nach Pest gezogen ist. Sie hatte eine helle, frische Stimme, bedeutender durch das, was die Natur für sie gethan, als durch Schulung.

Am Neujahrstage fand das vierte Abonnementsconcert statt; nicht wie üblich im Saal, sondern im Logenhause des Theaters. Glücklich gewählt, ergriff Schumann's „Neujahrslied“ bei trefflichster Wiedergabe mächtig. In gleicher Weise gefiel Cherubini's Blanche de Provence. Unser Theaterchor lieferte ein Meisterstück von zartestem pp. Als grandioser Schlußstein kam Beethoven's neunte Symphonie zu Gehör.

*) Händel war 1710 als curfürstlicher Kapellmeister in Hannover angestellt und ging 1712 nach London, um seine neue Oper „il pastor fido“ zu dirigiren. Für den Geburtstag der Königin Anna (6. Febr. 1713) componirte er eine Ode, wofür ihn die Königin mit einem Jahrgehalte von 200 Pfund belohnte. Darüber hatte er verabsäumt, rechtzeitig nach Hannover zurückzukehren: sein Urlaub war überschritten. Als nun sein bisheriger Monarch Kurfürst Georg als Georg I. den englischen Thron bestieg, gerieth Händel in eine üble Lage: er mußte sich verbergen, bis es ihm gelang, den König zu versöhnen, indem er 1715 zu einer Wasserfahrt auf der Themse eine Musik componirte, welche dem Monarchen so gefiel, daß er Händel zu Gnaden wieder annahm, ja dessen Gehalt vermehrte.

Das fünfte brachte endlich eine Novität. Sie war vom Componisten der „Loreley,“ von Max Bruch, und hat unbestritten großen Erfolg gehabt. Ich will es versuchen, den Eindruck, den ich von der Concertscene für Barytonsolo, Frauenchor und Orchester: „Frithjof auf seines Vaters Grabhügel“ gewonnen habe, kurz zu skizziren. Nach einer im düsterem Glanz daherschreitenden Introduction (der Posaunen hauptsächlich) ruft Frithjof mit machtvollen, ergreifenden Tönen seinen verstorbenen Vater an. Dieser schweigt, doch „horch die Wogen klingen, sanft ist ihr Schall!“ Mit meisterhafter Kunst hat der Componist Dies zu malen verstanden. Immer dringender wird Frithjof's Flehen: „Der Westen hänget voll von goldnen Ringen, laß einen, einen Deines Sinnes Herold sein!“ Vergebens harrt er. „Kein Wort, kein Zeichen für des Sohnes bittern Kummer,“ und setzt gramvoll hinzu: „Wie arm, o Vater ist der Todten Schlummer!“ Plötzlich erscheint unter hoffnungsreichen, glückverheißenden Accorden das Bild des verbrannten Tempels Baldurs in der Luft; ein Chor „hehrer Schicksalsfrauen“ giebt Frithjof die Weisung, den Tempel wieder aufzubauen. Das Geisterhafte, Phantastische, womit die „Schicksalsfrauen“ umwoben sind, ist wiederum äußerst glücklich, namentlich durch die Pizzicato auftretenden Geigenfiguren ausgedrückt. — Neu belebt ist Frithjof; auf ein Recitativ „O, ich versteh' Euch!“ folgt die jubelnde Arie: „Der tief Verworfene darf wieder hoffen!“ bis in die Worte „Aus den Wellen steig auf wie sonst, du wunderbarer Sang!“ sich wiederum der Chor mischt mit der Botschaft „Baldur ist versöhnt!“ Mit pomphaften, sonnigen Accorden schließt dann würdig das Ganze, welches, fein empfunden und ausgeführt mit vollendeter Technik (namentlich in der Behandlung der Instrumente ist tiefstes Studium unverkennbar), seinen Schöpfer wiederum als einen der begabtesten Neueren erscheinen läßt. Ich hätte sehr gewünscht, das Werk noch einmal zu hören. Unzweifelhaft wird sich dann noch manche Schönheit herausstellen. Die geistvolle Composition, für deren Aufführung man wahrhaft dankbar sein muß, kam unter Bott's Leitung durch unsere verdienstvolle Capelle, den Frauenchor des Kgl. Theaters und Hrn. Stägemann (Frithjof) sehr schön zur Geltung. Die übliche Symphonie war diesmal Beethoven's achte, und im darauf folgenden Concerte Schumann's Dmoll-Symphonie nebst Schubert's Rosamunden-Ouverture. Hierzu Solovorträge Rubinstein's, dessen Name auf dem Programme den Saal so stark gefüllt hatte, wie in keinem Concert zuvor und von Frl. Helene Magnus, der man für den Vortrag eines feinempfundenen Liedes von Hector Berlioz sich verpflichtet fühlen mußte. Im siebenten Concerte hörten wir Frau Joachim und die Gebr. Brassin. Frau J. steht hier von früher im besten Andenken, wurde lebhaft empfangen, sang brillant und enthusiasmirte das Publikum mit Recht. Durch Vorführung der Ouverture zu „Faust“ von Spohr ehrte Bott sich selbst, indem er dem großen Todten, dem er im Anfang seiner Laufbahn ja so nahe stand, seine Pietät bewies. Das symphonische Werk des Abends war Beethovens Adur-Symphonie. Ein Orchesterwerk des dahingeschiedenen Berlioz wurde uns leider nicht geboten, und doch wäre dies für den Hochverdienten, der noch dazu in seiner Reisebeschreibung Hannovers so ehrend gedenkt, eine sinnige Todtenfeier gewesen. —

(Schluß folgt.)

Pest.

Für das kunstliebende Publikum der Schwesterstädte Buda—Pest war Rubinsteins Erscheinen immer ein Ereigniß freudlichster Art. Der bei uns hochgeschätzte Künstler gab am 25. Februar im kleinen Redutensaal sein einziges und wie uns die vorläufige Anzeige bedeutete, zugleich letztes Concert. Der Saal füllte sich wie vorauszusehen war, in solchem Maaße, daß die Temperatur beinahe bis zur Unerträglichkeit stieg. Auch an Rubinstein machte sich in Folge hiervon eine gewisse unangenehme Unbehaglichkeit bemerkbar und machte auch sein

Spiel nicht den gewohnten Eindruck auf die Zuhörer. Nichtsdestoweniger wurde der Künstler, welcher den ganzen Abend mit seinen Vorträgen allein ausfüllte, mit Beifallsbezeichnungen überschüttet. Weber's Claviersonate in Asdur bildete den Anfang des Concerts. Derselben folgten Fantasie, Nocturne, Mazurka und Etüde von Chopin. Der Mazurka und die Etüde riefen mit Recht stürmischen Beifall hervor, da R. gesanglich und im Piano Unübertreffliches leistete. Dagegen zündeten weder die Schubert'sche Fantasie noch die vom Concertgeber componirten vier Stücke gleich den zwei vorerwähnten Kleinigkeiten und am Allerwenigsten sprach ein die Schlußnummer bildender, von R. componirter „Czárdás" an. Dennoch kann R. von Pest jedenfalls nur angenehme Erinnerungen mitnehmen, denn die Herzlichkeit, mit der man ihm bei seinem ersten Hiersein entgegen kam, bewahrte man treu und ungeschmälert bis zu seinem Abschiedsconcerte; und die Erinnerung an seine Anwesenheit wird für alle diejenigen, welche ihn hörten, noch lange fortdauern. —

Ebenfalls stark besucht war das am 7. März vom Baron Leonhard Vay zu Gunsten der Schriftsteller- und Musiker-Unterstützungsvereine veranstaltete Concert. Es ist als ein seltenes Ereigniß zu verzeichnen, wenn es irgend ein Mitglied der hohen Aristokratie durch ernste und gewissenhafte Studien in der Kunst bis zu einem Grade gebracht hat, welcher bei fortgesetztem eifrigem Studium unbedingt zur Meisterschaft führen muß. Baron Vay ist Violinspieler, gebietet über eine ganz respektable Technik und zeichnet sich besonders in der Cantilene durch richtige Auffassung und warme Empfindung aus. Was jedoch die Zusammenstellung des Programms anbelangt, so läßt sich dieselbe als keine glückliche bezeichnen. So war z. B. das Beethoven'sche Concert (mit der David'schen Cadenz) in Anbetracht der Leistungsfähigkeit des Concertgebers jedenfalls zu hoch gegriffen. Nimmt man dazu noch die Befangenheit während des Vortrages der ersten Piece, so war schon so ziemlich vorauszusehen, daß besagtes Concert seine schwächste Leistung sein würde. Allgemeinen Beifall errang sich Baron Vay dagegen durch den Vortrag dreier kleinerer Piecen von Hauser und Wieniawsky sowie mit dem Rondo aus Alards Cdur-Concert. Vortrefflich unterstützt wurde der Concertgeber durch das Orchester des Nationaltheaters unter Erkels Leitung. Als Zwischennummer sang Frau Pauli M. eine Arie aus Mozart's „Schauspieldirector" und mit ihrem Gatten ein Duett „des roses" von Rousseau. Beide hatten sich von Seiten des Publikums der lebhaftesten Beifallsbezeugungen zu erfreuen. Herr A. Morgenstern (ein hervorragender Dilettant) gefiel durch correcten Vortrag von Liszt's Robert-Phantasie. Noch muß ich erwähnen, daß B. Vay ein Schüler unseres verdienstvollen Solospielers am Nationaltheater Herrn A. Spiller ist. —

Was den Zustand unserer Oper am Nationaltheater anbelangt so ist er noch derselbe, wie früher unter v. Radnólfay und bloß mit dem Unterschiede, daß der jetzige Indentant anders heißt, nämlich A. Zichy. Die Regierung zeigte wohl allem Anscheine nach den ernsten Willen, die Theaterangelegenheiten zu regeln, damit wir endlich gleich anderen Großstädten ein Kunstinstitut besäßen, welches den Anforderungen einer kunstsinnigen Bevölkerung gerecht zu werden vermag und berief eine Enquête ein, welche die Aufgabe hatte, ein Elaborat im vorerwähntem Sinne auszuarbeiten. Nachdem dies jedoch geschehen und von der großen Enquête mit einigen Abänderungen angenommen war, legte man das Operatum ruhig ad acta und die Geschichte bleibt beim Alten. — Trotzdem man zu seiner Zeit in den maaßgebenden Theaterkreisen die Hände über dem Kopf zusammenschlug, als die Aufführung von R. Wagner's „Lohengrin" urgirt wurde, findet doch noch heute jede Aufführung derselben Oper vor ausverkauftem Hause statt. In Folge hiervon sollte man meinen, daß die Direction (wenigstens in Anbetracht des materiellen Gewinns) zur Aufführung einer zweiten Wagner'schen Oper geschritten wäre — doch nein: man denkt nur an die Aufführung solcher Opern, welche das Publikum nach ein bis zweimaligem Anhören satt bekommt.

Im gleichen Sinne wird auch das Theaterconservatorium geleitet. Jedermann, welcher die hohe Aufgabe eines derartigen Kunstinstitutes erfaßt, wird bei Gelegenheit der letzten Prüfungen mit Staunen wahrgenommen haben, daß das dabei beobachtete Vorgehen zum Mindesten ein verfehltes ist, denn Niemand wird z. B. im Stande sein, ein begründetes Urtheil über die künstlerische Befähigung einer sich der Bühne widmenden Persönlichkeit abzugeben, welche mit einem Notenblatt in der Hand herauskommt, eine alte italienische Opernarie mit Clavierbegleitung heruntersingt und dann wieder abtritt, um acht bis zehn Andern auf dieselbe Weise Platz zu machen. Woran soll man denn die etwaige dramatische Begabung, Auffassung oder Gedächtnißkraft der betreffenden Kunstnovizen erkennen? Oder will man aus denselben etwa nur Concertsänger machen? In diesem Falle ist weder die Tendenz des Institutes als „Theaterconservatorium", noch weniger aber das blos nach Orangenblüthen duftende Programm zu begreifen? — Henri Gobbi.

Altenburg.

Am 31. vorigen Monats fand ein Concert des Hofpianisten Max Funger statt. Bis jetzt wenig in weiteren Kreisen bekannt, ist doch der Concertgeber eine Erscheinung, die vollste Anerkennung verdient. Die technische Seite seines Spiels verräth tüchtige Ausbildung und fleißiges Studium; Glätte, Reinheit und Sicherheit sind besonders die Eigenschaften, die für ihn einnehmen. Der Vortrag ist durchaus weich und edel und verräth den feinen Musiker, dem nur noch die rechte Kraft fehlt, um sein Spiel vor Monotonie zu wahren. Das Programm bot des Interessanten Manches; Schumann's Esdur-Clavier-Quartett mit den HH. Toller (Violoncell), Stamm (Violine) und Querchfeld (Viola), Hornadagio von Mozart (Hr. Löser), Claviersoli von Chopin, Schumann und Liszt und Beethoven's Violinsonate Op. 96, von den HH. Funger und Stamm vorzüglich ausgeführt. Den gesanglichen Theil hatte Frl. Klauwell aus Leipzig übernommen. Wir wissen zunächst nicht, welchem ihrer Lieder wir den Vorzug geben sollen. Mit ihrer wohlklingenden und goldreinen Stimme, mit ihrem innigen, sympathischen und frischen Vortrage errang sie mit jedem Liede den Beifall des zahlreichen Auditoriums, der sich am Schlusse bis zu mehrfachem Hervorrufe steigerte. Lobend anzuerkennen ist auch die Mannigfaltigkeit ihrer Vorträge. Sie sang: „Es muß ein Wunderbares sein" von Liszt, Frühlingslied und Schweizerlied (auf Verlangen zugegeben) von Franz, „Haidenröslein" von Schubert, „Suleika" von Mendelssohn, „Mondnacht" von Schumann und „Lieb Kindlein, gute Nacht" von Taubert. Wir hoffen sie bald wieder bei uns zu sehen. Daß auch die oben genannten Vorträge mit größter Anerkennung aufgenommen wurden, bedarf bei der vorzüglichen Ausführung derselben kaum der Erwähnung. —

Zittau.

In diesem Winter endlich gelangte nun auch hier das bekanntlich allerorten rasch beliebt gewordene Chorwerk unseres hier geborenen Landsmannes Albert Tottmann „Dornröschen", melodramatische Märchendichtung von Livius Fürst, am 18. März durch den Gesangverein „Orpheus" unter Fischer's bewährter Leitung zur Ausführung. Auch hier fand das anmuthige Werk sehr günstige Aufnahme und bereitete allen Zuhörern einen höchst angenehmen Abend, umsomehr als Alle, Solo- wie Chorkräfte, ihr Bestmöglichstes in ganz trefflicher Weise leisteten. Wesentlich gehoben wurde außerdem der Totaleindruck dadurch, daß L. Fürst's sinnige Dichtung unter zwei Personen, eine Dame und einen Herrn vertheilt worden

war, und bedauern wir nur, da auch in den Händen dieser Persönlichkeiten das Ganze zu wirklich poetisch wirkungsvoller Geltung gelangte, aus Rücksicht auf gesellschaftliche Discretion weder ihre Namen noch die der Solisten nennen zu dürfen. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Amsterdam. Das zehnte Concert der „Diligentia" unter **Verhulst's** Direction brachte Schumann's Dmoll-Symphonie, Mendelssohn's „Meeresstille" und Violinconcert (vorgetr. von **Singer** aus Stuttgart) Concert von Paganini, Arie von Heinze und Lieder von Schumann (gesungen von Frl. **Collin-Tobsch**). —

Berlin. Am 5. Concert des Tonkünstlervereins. Das Programm enthielt nur Compositionen von **Taubert.** —

Bremen. Am 29. v. M. elftes Privatconcert mit **Schradieck** und Frl. **Orgeni**; u. A. Adur-Symphonie von Beethoven und Lieder von **Reinthaler.** —

Breslau. Am 5. Monstre-Concert: **Lohengrin**-Vorspiel, Festouverture von **Damrosch**, Adur-Symphonie und Violinconcert (**Damrosch**) von Beethoven. —

Copenhagen. Am 1. zweite Kammermusiksoirée der HH. **Neupert, Svendsen, Holm** und **Neruda**: Gmoll-Trio Op. 15 von Rubinstein und **Schumann's** Amoll-Violinsonate Op. 105. —

Gotha. Am 9. Kammermusik des Musikvereins unter Leitung des Hofpianisten **Tietz**: Trio Op. 52 von **Rubinstein**, Lieder von Schumann &c. —

Halberstadt. Der Gesangverein unter Leitung des Hrn. **Tanneberg** brachte in der vergangenen Saison zur Aufführung: Am 16. December zur Vorfeier von Beethoven's Geburtstag von Beethoven: Kyrie aus der Cdur-Messe, „Wonne der Wehmuth" für eine Singstimme, Quartett in Esdur für Pianoforte (**Tanneberg**) und Streichinstrumente, den Elegischen Gesang, die Cismoll-Sonate, Duett, Terzett und Quartett aus „Fidelio" und „Die Ehre Gottes in der Natur" für Chor; am 12. März: „Wanderers Nachtlied" von Hauptmann, „Warum?" und „Aufschwung" sowie „Spanische Liebeslieder" von Schumann, zwei Quartette von Leder, Lied für Bariton von Tappert, „Auf dem Strom" mit Pianoforte und Violoncell sowie Variationen und „Die junge Nonne" von Schubert, „Frühlingsnacht" von Hiller und „Die stille Wasserrose" für Chor von A. Schröder; am 15. März als Beispiele zu einer Vorlesung des Hrn. Dir. **Kriebitsch** über das Oratorium: Recitative und Chöre aus dem Passionsoratorium von H. Schütz, „Messias", „Schöpfung", Schneider's „Gideon", „Paulus" und „Paradies und Peri"; und am 6. April unter Mitwirkung des Hrn. Hofconcertm. **Uhlrich** aus Sondershausen: Salve regina von F. Baake, Violinsonate von Händel, „Requiem für Mignon" von Schumann, Violinromanze von Beethoven sowie Jubilate amen, Violinconcert und „Schön Ellen" von **Bruch.** Die Soli wurden bei allen Aufführungen von Mitgliedern des Vereins befriedigend ausgeführt, die Leistungen des Chores waren anerkennenswerth. **Uhlrich** erntete durch seine vorzüglichen Leistungen enthusiastischen Beifall. Ganz besonders entzückte die zahlreich versammelten Hörer das Bruch'sche Concert. — Vier Soiréen des Hofquartetts der Gebr. **Schröder** aus Ballenstädt erfreuten sich allgemeinen Beifalls. Es kamen zur Ausführung: Quartette in Gdur und Gmoll von Haydn, Quartette in Cdur und Ddur von Mozart, in Dmoll von Schubert, Harfenquartett in Esdur und Quartett in A von Beethoven, Schumann's Clavierquintett, Quartett in Hmoll mit Pianoforte (Hofpianist und Capellm. J. B. **André** aus Ballenstedt) von **Kiel**, Violoncellconcert von Molique (erster Satz), vier Stücke aus den „Kinderscenen" und Papillons von Schumann, Abendlied von **Reinecke** und Chanson d'amour von **Taubert** für Streichquartett arrangirt, Spohr's Gesangscene, Violoncellphantasie von Servais und Concert für vier Violinen von Maurer. —

Helsingfors. Daselbst hat sich eine **Orchestergesellschaft** gebildet, welche es sich zur Aufgabe stellt, die musikalischen Zustände in H. zu ordnen und zu heben, und aus diesem Grunde Hrn. **Richard Faltin** (s. S. 119) dorthin berufen hat. Das neugebildete Orchester dieser Gesellschaft wird zugleich im dortigen Theater verwendet und hat aus diesem Grunde F. alle Opern und Singspiele zu dirigiren. In den ersten vier Concerten jener Gesellschaft, welche in Rücksicht auf ihr erst allmählich heranzubildendes Orchester mit der Wahl schwieriger Werke noch vorsichtig sein muß, gelangten u. A. zur Ausführung: Entreacte aus Reinecke's „Manfred" und Schubert's „Rosamunde", Glinka's „Kamarinskaja", Symphonien und Ouverturen von **Beethoven, Mozart, Haydn, Cherubini, Mendelssohn** und **Gade**, Goltermann's Violoncellconcert (Hr. **Deppe**), Spohr's Gdur-Concert (Hr. **Riemann**) und Weber's Concertstück (Hr. **Zech**), Gesänge von Schumann, Franz, Kjerulf &c. —

Mailand. Am 25. und 27. v. M. Aufführungen der Società del Quartetto unter Mitwirkung **Bülow's**, welcher auch dort mit größtem Enthusiasmus aufgenommen wurde; die beiden Programme brachten u. A. Amoll-Quintett Op. 107 von **Raff**, Allegro de Concert von Chopin, Claviersoli von Liszt &c. —

Mannheim. Am 31. v. M. sechste musikalische Akademie mit **Singer**: Beethoven's Cmoll-Symphonie und Violinconcert sowie „Walpurgisnacht" von Mendelssohn. —

Meiningen. Am 6. siebentes Abonnementconcert: Dmoll-Symphonie von **Schumann**, Variationen aus dem Sextett Op. 18 von **Brahms**, Manfred-Ouverture von **Reinecke** &c. —

München. Am 19. v. M. dritte Soirée der königl. Vocalcapelle: Ego dixi, Motette von Gabrieli, Crucifixus von Lotti, Laudate von Palestrina, achter Psalm von Marcello, Motetten „Warum toben die Heiden" von Mendelssohn und „Singet dem Herrn" von Bach, Lieder von Prätorius und Romanzen von Schumann. — Am 30. v. M. viertes Abonnementconcert der Akademie: Schumann's Dmoll-Symphonie, Ouverture zu „Leonore" von Beethoven und „Fingalshöhle" von Mendelssohn, Concert von Goltermann (**Menter**), Hornconcert von Mozart (**Strauß**), Lieder von Schubert und Franz (Frl. **Ritter**). — Am 8. d. M. vierte Soirée: Stabat mater dreichörig von Palestrina, „Ich lasse dich nicht" von Bach, Tu es Petrus von Scarlatti, Volkslieder von **Brahms** &c. — Am 10. fand ein Extraconcert der Akademie statt, in welchem die zweite Suite von **Grimm**, die achte Symphonie von Beethoven, ein Violinconcert von Vieuxtemps (**Benzl**) und das Finale aus Mendelssohn's „Loreley" zu Gehör kam. —

Oldenburg. Am 1. achtes Abonnementconcert der Hofcapelle: Concertstück für vier Hörner und Orchester Op. 86 von **Schumann**, Cmoll-Symphonie von Beethoven &c. —

Pest. Am 1. Concert des Pianisten **Leitert**: Tannhäuserouverture von Wagner-Liszt, Davidsbündlertänze von Schumann, Compositionen von Liszt, Abranyi, Barth und Bach. — Am 6. Orchesterconcert des Componisten v. **Michalovich**; sämmtliche Compositionen vom Concertgeber, nämlich: Ouverture zu „Timon von Athen", Vorspiel zur Oper „Haybarth und Signe", Clavierphantasie, Sturmesmythe &c. —

Stuttgart. Am 2. und 9. sechste und siebente Kammermusiksoirée der HH. **Pruckner, Singer** und **Speidel** mit den HH. **Cabisius, Wehrle** und **Wien**; u. A. Schubert's Clavierquintett Op. 114, Sphärenmusik von **Rubinstein**, Lieder von Speidel, Rubinstein, Schumann und Schubert (Frl. **Steffan**) &c. —

Torgau. Am 10. fand am Gymnasium der öffentliche Entlassungsactus der Abiturienten statt, bei welcher Gelegenheit Md. O. **Taubert**, Gesanglehrer am Gymnasium, u. A. ein Kyrie von H. **Linke** und zwei eigene Compositionen, nämlich das schon früher in d. Bl. mit Anerkennung besprochene Skolion des Kallistratus und „Tausend Dank dir, du Sangeskunst" zur Aufführung brachte. —

Wien. Am 8. Aufführung der Singakademie: Gluck's „Orpheus" mit den Damen **Bürenne** (Orpheus), **Dustmann** (Eurydice) und **Boschetti** (Amor). — Im nächsten Herbst großes Beethovenfest, welches sich auf alle Gebiete Beethoven'scher Musik erstrecken soll. Aus dem Programm nennen wir: im Burgtheater Göthe's „Egmont" mit Beethoven's Musik und im Operntheater „Fidelio" und die neunte Symphonie. —

Zittau. In der letzten Zeit fanden statt: eine Triosoirée der HH. **Bierling, Seelmann** und **Bürchl** aus Dresden: Schumann's Fdur-Trio Op. 80 und Schubert's Bdur-Trio Op. 99; ein Erholungsconcert: Emoll-Suite von Lachner, „Frühlingsbotschaft" von Gade &c.; eine Aufführung des „Orpheus": „Dornröschen", Melodrama von Fürst und **Tottmann** und endlich am 3. ein Concert zum Besten des Albertvereins mit **Jaffé** vom Dresdner Hoftheater: **Schumann's** „Manfred" und Mendelssohn's Sommernachtstraummusik (sehr anerkennenswerth). —

Zofingen. In der verflossenen Saison gelangten zur

Ausführung: für gemischten Chor mit Orchester Soli und Chöre (No. 25—35) aus „Elias“, aus „Rosamunde“ von Schubert, ferner „Die Nacht“ von Julius Otto, „Der Herbst am Rhein“ von Panny, „Huldigung der Tonkunst“ von Alois Schmidt, instrumentirt von Eug. Petzold, „Frühlingsnacht“ von Hiller und „Roland's Schwanenlied“ von Reinardus; von Orchesterwerken: Weber's Jubelouverture, die „Najaden“ von Sterndale-Bennett, Mozart's Gmoll-Symphonie, Ouverture im ital. Style und zu „Rosamunde“ von Schubert ꝛc.; nächstdem Instrumental-Soli für Horn, Flöte, Violine und Violoncell, Beethoven's Streichquintett (nach dem Septett) sowie eine Anzahl Lieder und Duette. Diesen Concerten fügte Dir. Petzold noch zwei Vorlesungen über Minne- und Meistergesang und das Volkslied bei und verpflichtete sich hierdurch viele Zuhörer zu großem Danke.—

Zürich. Der gemischte Chorverein „Zürich“ bringt am 13. den „Paulus“ von Mendelssohn zur Aufführung. Als Solisten werden wirken: Frl. Marie Rohr, Jenny Frei, Hr. Md. Attenhofer und Hr. Augustin Ruff aus Mainz. —

Personalnachrichten.

— H. v. Bülow, welcher kürzlich in Florenz (s. S. 135) und in Mailand an zwei Abenden in der dortigen Quartettgesellschaft unter größtem Enthusiasmus mitwirkte, ist in Berlin eingetroffen. —

Vermischtes.

— Ein Brief Richard Wagner's an Hans Richter in Brüssel: „Mein theurer Freund! Abermals haben Sie unser Banner hochgehalten! Zu München war es bei „Rheingold“, als Sie Sich weigerten, eine mangelhafte Aufführung zu dirigiren, jetzt wieder, indem Sie das Schifflein meines „Lohengrin“ durch Klippen und Hindernisse aller Art in den Hafen geleitet haben. Auf deutscher Erde hatte sich keine einzige Stimme der Vertheidigung Ihres muthvollen Verhaltens gefunden; ein unfähiger Vorgesetzter, neidische Collegen, voll Begierde und Ungeduld, Ihre Stelle zu erhaschen, vereinigten sich eiligst in dem Wehegeschrei eines von Ihnen begangenen (!?) Majestätsverbrechens, und ein indolentes Publicum ließ es ruhig hingehen. Möge der Triumph, den Sie nun in französischer Sprache errungen, Sie entschädigen für die traurigen Erfahrungen in unserem eigenen Vaterlande. Ich danke Ihnen von ganzem Herzen, und bitte Sie, den Dank, der so Vielen gilt, insbesondere Hrn. Louis Brassin aussprechen zu wollen, welcher Sie mit so viel Hingebung und Einsicht in Ihrem Streben unterstützt hat. Ganz Ihr Richard Wagner.“

Das Journal „La Chronique“ in Brüssel enthält den Text zweier Briefe, welche Herr Hans Richter andern Tags nach dem großartigen Erfolge des „Lohengrin“ einerseits an das Orchester des Théâtre royal de la Monnaie und andrerseits an dessen ständigen Chef, Hrn. Singelée, richtete und von denen wir die Uebersetzung hier wiedergeben: — „Meine Herren! Heute als am nächsten Tage nach dem ruhmgekrönten Erfolge des „Lohengrin“ meines vielgeliebten Meisters Richard Wagner, und im Begriffe, Brüssel zu verlassen, bin ich glücklich, Ihnen, den Künstlern des Orchesters des Théâtre royal gegenüber dem Gefühle meiner ganz besonderen Hochachtung und innigsten Dankbarkeit Ausdruck geben zu können. — Seien Sie bedankt für die unermüdliche Hingebung, mit welcher Sie mich in meinem Streben unterstützten; Sie haben keinen Augenblick gezögert und, Ihr ganzes künstlerisches Können in geschlossener Macht, mit aller Energie entwickelnd, sind Sie geradenwegs auf unser gemeinschaftliches Ziel zugesteuert und haben Sich dadurch einen so großen Antheil an dem eclatanten Erfolge erobert. — Die Ehre, einen Augenblick an Ihrer Spitze gewirkt zu haben, wird mir als eine der schönsten Erinnerungen meines Lebens verbleiben. Leben Sie wohl, verehrte Herren und Freunde, und denken Sie manchmal an denjenigen, welcher einmal Ihr Chef gewesen und der immer bleiben wird Ihr dankbarer Hans Richter. Brüssel, 23. März 1870.“ —

„Lieber Freund und College!“

„Die Freunde Richard Wagners werden es Ihnen nie vergessen, daß Sie mit wahrhaft bewundernswerther Selbstverläugnung, die eines Künstlers von Ihrem Verdienste würdig ist, den Erfolg des „Lohengrin“ in Brüssel unterstützt haben. Da dieser Erfolg nun errungen, wünschte ich auch, daß Sie desselben theilhaftig würden; empfangen Sie daher, werthester Freund und College, den Dirigentenstab zurück und mit ihm den Ausdruck meiner höchsten Erkenntlichkeit, denn Ihnen verdanke ich einen der schönsten Abende meines Lebens. — Brüssel in einigen Tagen verlassend, wird mir unter den vielen angenehmen Erinnerungen auch diejenige unvergeßlich bleiben, einen so uneigennützig gesinnten Kunstgenossen gefunden zu haben. — Auf Wiedersehen, lieber Freund und College. Ihr Hans Richter. Brüssel, 23. März 1870.“ —

Kritischer Anzeiger.

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Dr. **Adolph Lorenz**, Op. 9. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Stettin, Prütz und Mauri 17½ Sgr.

Dr. **J. van Delden**, **Drei Lieder** für eine Mezzosopran- oder Baritonstimme. Zürich, Gebr. Hug 12½ Sgr.

Carl Attenhofer, Op. 10. **Recitativ und Arioso** aus einer Charfreitagsmusik für eine Altstimme mit Pianoforte- oder Harmonium- oder Orgel-Begleitung. Zürich, Ebend. 7½ Sgr.

——— Op. 11. **Drei heitere Lieder** für eine Baßstimme. Zürich, Ebend. 10 Sgr.

H. und Fr. Koenen, **Fünfundzwanzig Lieder** für eine Singstimme. Aachen, Alb. Jacobi. 1869.

Von allen hier angezeigten Liedern verdienen die von Lorenz am Meisten hervorgehoben zu werden. Der Componist ist sich dessen vollständig bewußt, was die Gegenwart von einem Lied zu fordern berechtigt ist, seitdem Schubert und Franz dasselbe in neue Bahnen gelenkt haben. Lorenz' Op. 9 enthält: „Die Nachtigall“ („Das macht, es hat die Nachtigall“) von H. Storm, „Elisabeth“ („Meine Mutter hat's gewollt“) von demselben, „In der Fremde“ („Ich hör' die Bächlein rauschen“). Alle drei Gesänge legen Zeugniß davon ab, daß der Comp. in vollem Maße es verstanden hat, seinen Text geistig zu durchdringen, dabei tritt uns in denselben ein tieferes, als rein oberflächliches Empfinden entgegen, sodaß wir das vorliegende Opus zu einem der besseren Erzeugnisse der neueren Liedercomposition zählen können. Es verdient daher nach allen Richtungen hin recht fleißige Benutzung.

Der gute Wille, Ordentliches zu leisten, spricht sich in van Delden's Liedern aus, wenn ihm Solches auch nicht immer gelungen ist, denn es fehlt dem Comp. noch an Selbstständigkeit, sowohl hinsichtlich der Erfindung als auch der Durcharbeitung. Namentlich rathen wir ihm, sorgfältiger bei der Wahl seiner Vorbilder zu sein, damit es ihm z. B. bei dem ersten Liede nicht wieder passire, daß der Zuhörer Silcher's „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ mit anderer Textunterlage zu vernehmen glaubt. Bei fortgesetzten ernsteren Studien läßt sich möglicherweise noch Reiferes erwarten.

Attenhofer kommt mit seinem „Recitativ und Arioso aus einer Charfreitagsmusik“ um ein Jahrhundert zu spät. Zu den Zeiten Graun's, dessen „Tod Jesu“ dem Autor als Vorbild gedient hat, würde er damit jedenfalls mehr Glück gemacht haben. Bei strengerer Selbstkritik würde ziemlich vielen Autoren manche scharfe Bemerkung, uns aber manche unangenehme Arbeit erspart werden.

Die „drei heiteren Lieder“ (Op. 11) desselben Componisten bieten ebenfalls nichts besonders Anziehendes, denn auch sie bewegen sich in ausgefahrnen Gleisen, doch giebt es immer noch eine große Anzahl Dilettanten, welche grade hieran Wohlgefallen finden, und Solchen wird ein derartiges Opus sicher willkommen sein. Es hat überhaupt im Allgemeinen den Anschein, als gehe man in der Schweiz noch immer nicht recht vorwärts; wir haben in jüngster Zeit mehrfach Gelegenheit gehabt, diese Erfahrung zu machen.

Sehr anspruchslos treten die „fünfundzwanzig Lieder" von H. und Fr. Koenen auf, und schon dies dürfte für dieselben einige Nachsicht fordern. „Die vorliegenden Lieder (heißt es im Vorwort) sind zum größeren Theile nicht in der Absicht componirt, um dieselben durch den Druck zu veröffentlichen, sondern nur so, wie jedesmal die Lust zum Singen sich Luft machen mußte." Erst später hat man den Autor dazu veranlaßt, und auch wir müssen gestehen, daß uns dieselben immerhin angesprochen haben. Vorzugsweise eignen sich diese Lieder für die Jugend, „darum war die Wahl des Textes von der Ueberzeugung bestimmt, daß der Text allzeit edlen Inhaltes und zum allerwenigsten so beschaffen sein müsse, daß man denselben ohne alles Bedenken Jedwedem zum Singen vorlegen könne. Andererseits kam es bei der Melodiebildung darauf an, Melodien zu schaffen, die einem natürlichen und gesunden Denken und Fühlen entsprechend, der krankhaften, leidenschaftlichen Empfindsamkeit, wie sie bei der Jugend vom Uebel ist, durchaus keinen Vorschub leisten. Wir können daher das Werk gern empfehlen; vorzugsweise dürfte sich dasselbe zu Festgeichenken eignen, da auch die Ausstattung eine sehr saubere ist, was sicherlich schon auf die Jugend einen guten Eindruck macht. — Bl—th.

J. v. Harder, Op. 1—7. „Die Wasserrose". „Für Musik". „Du bist wie eine Blume". „Der Tod, das ist die kühle Nacht". „Gondoliera". „Leise zieht durch mein Gemüth". „Veilchen". **Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André.

Die vorliegenden Lieder, Erstlingsgaben eines jungen Componisten, die sich bereits am Orte ihres Entstehens zahlreiche Freunde erworben haben, werden nicht verfehlen, sich bald auch in weiteren Kreisen Theilnahme zu gewinnen. Einfach und fließend in der Melodik, leicht und anspruchslos in der Begleitung, voll inniger Empfindung und ungekünsteltem Ausdruck, sind sie ganz dazu geschaffen, populär zu werden. Jenes tiefer und mächtiger die Seele ergreifende Element, welches den Erzeugnissen der neueren Zeit seit Schumann vorzugsweise eigen, ist der Muse des Componisten fremd; er schafft leicht ansprechende, gefällige Gebilde ohne leidenschaftlichen Aufschwung und bedeutsamere Vertiefung der Ideen. Das Gepräge der süddeutschen Schule tragend, aus der sie hervorgegangen, überwiegt in diesen Liedern das melodische bei Weitem das declamatorische Interesse. Nicht durch pikante und überraschende harmonische und rhythmische Effecte sucht ihr Schöpfer zu wirken sondern durch die naiv gemüthvolle Weise, mit der er, den verschiedenen Stimmungen des Textes folgend, denselben reproducirt. Die Wahl der Texte bezeugt dichterischen Sinn und erscheint als eine glückliche, mit Ausnahme zweier, die zu gefährlichem Vergleiche mit zwei bekannten Meisterwerken dieses Genres auffordern. Am Wenigsten gelungen dünkt uns das dritte („Du bist wie eine Blume"), am Glücklichsten und Originellsten das vierte und siebente Lied („Der Tod, das ist die kühle Nacht" und „Veilchen"). Das anmuthige heitere Colorit des letzteren besonders ist geeignet, sich leicht in's Herz zu schmeicheln. Wir würden uns freuen, dem Talent des Tondichters bald wieder in einer neuen Gabe zu begegnen, und gestatten uns nur den wohlgemeinten Rath, künftighin dem Declamatorisch-Charakteristischen in gleicher Weise Rechnung tragen zu wollen wie der melodischen Seite. —

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte allein.

H. Kafka, Liebesleben. Sechs Charakterstücke für Pianoforte, Op. 2. Berlin, Challier 25 Ngr.

——— **Capriccio** für das Pianoforte. Ebendas. 10 Sgr.

Bei den „Liebesleben" betitelten Charakterstücken ist der Comp. von einer ganz glücklichen und in sinniger Weise ausgeführten Idee geleitet worden, nämlich in sechs verschiedenen Abschnitten (Frage, Unruhe, Erklärung, Ja, Kaffeeschwestern, Verlobung) eine zwar alte aber doch ewig neue Geschichte poetisch zu schildern, nämlich die Geschichte zweier Liebenden mit ihren Freuden und Leiden, welche trotz mancher Hindernisse &c. doch endlich zu einer glücklichen Vereinigung gelangen. Diese Stücke verlangen daher, weil sie meist tiefere Seelenzustände schildern, ausdrucksvolle Darstellung, bieten übrigens sonst, wenn sie auch geübt sein wollen, nur Schwierigkeiten mittleren Ranges. No. 1, „Frage" überschrieben, ist mit seiner gefälligen Melodik selbst von minder geübten Spielern leicht ausführbar. Mehr Fertigkeit erfordert das stürmische Presto No. 2 in Fmoll, in dem übrigens einige ♮ fehlen, nämlich im Septimenaccord auf D und im Gmoll-Dreiklang auf der sechsten Seite Zeile 2 und 3; Fehler, die den Harmonieunkundigen in Verlegenheit setzen können. Die schwierigste Piece ist No. 3 in Hdur, sie entschädigt aber auch durch schöne Melodik und effectvolle Figuration. Ein sehr liebliches Tongebilde erhalten wir an No. 4; der Liebende erhält hier sein Jawort, welches im feurigen Edur mit poetischer Liebesgluth ausgesprochen wird. No. 5, „Kaffeeschwestern" überschrieben, schildert uns das böse Geschwätz derselben in ganz humoristischer Weise, zugleich kann diese Piece als zweckmäßige Studie dienen. No. 6, „Die Verlobung" wirkt zwar nicht so ergreifend wie mehrere der vorhergehenden Stücke, empfiehlt sich aber sonst durch schöne Melodik.

Kafka's Capriccio läßt sich nicht nur ebenfalls vortrefflich als Studienstück benutzen, sondern zeichnet sich gleich den Charakterstücken durch Klarheit und zugleich zuweilen auch durch interessante Polyphonie der Gestaltung aus; Sätze und Perioden sind ganz plastisch gruppirt, und niemals findet man unklare Verschwommenheit. Die Harmonik ist möglichst einfach und natürlich gehalten, deshalb jedoch keineswegs ohne hinreichende Mannigfaltigkeit. Die oft recht interessante Melodik wird stets durch angemessene, niemals künstlich gesuchte Begleitung gehoben, auch erhebt sich dieselbe mitunter zu schöner melodischer Figuration und schlingt sich zuweilen arabeskenartig um die sinnig einfache Melodie. Beide Compositionen können daher als eine werthvolle Bereicherung der Clavierliteratur bestens empfohlen werden.

Theodor Ratzenberger, Zwei Clavierstücke, No. 1, Abendlied, No. 2, Präludium, Op. 9. Düsseldorf, Bayrhoffer complet 10 Sgr.

Von diesen beiden Piecen ist die erste, das Abendlied, eine wahre Perle lieblich schöner Melodik. Obgleich in Gesdur geschrieben, ist sie doch leicht ausführbar und von mittleren Spielern zu überwinden. Das Präludium dagegen ist bedeutend schwieriger, bietet übrigens kein melodisches Interesse sondern nur ein in figurirenden Accorden sich ergehendes Figurengewebe. Sehr störend wirken hierbei einige harmonische Sonderbarkeiten, z. B. die eine ganze Zeile lange Figuration des großen Septimenaccordes auf D, zu welchem dann noch der kleine Septimenaccord auf Gis hinzutritt und das Accordungeheuer gis h d fis cis e entsteht. Können wir dieser Nummer auch keinen poetischen Werth zuerkennen, so müssen wir sie dennoch als eine gute Studie empfehlen. — Sch—t.

Neue Ausgaben älterer Werke.

Für Pianoforte.

C. Ph. E. Bach, Clavier-Sonaten und freie Phantasien nebst einigen Rondos für Fortepiano für Kenner und Liebhaber. (1785). Fünfte Sammlung. Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. Breslau, Leuckart. Subscriptionspreis 1 Thlr. 20 Sgr.

Classische Studien für das Pianoforte. Aus Meisterwerken gewählt und zum richtigen Verständniß mit Vortragszeichen und Fingersatz versehen. Begonnen von J. Fischhof, fortgesetzt von L. A. Zellner. Wien, Haslinger. Heft 12—17.

Obige Werke bedürfen zu ihrer Empfehlung nur einer einfachen Anzeige. Bach's Claviersonaten &c. schließen sich den früheren Heften der Baumgart'schen Ausgabe in Allem und mit Allem vollständig an, wie auch die „Classischen Studien" ganz in dem Geiste ihres Begründers fortgesetzt werden. Heft 12 enthält: „Passacaglia" (Gmoll) von Georg Muffat († 1690). Heft 13: „Phantasie, Fuge und Gigue" von Gottlieb Muffat (Gdur), Heft 14: „Ciaconna" (Gdur) von demselben, Heft 15: „Fuge" (Cdur) von Joh. Pachelbel und „Passepied" (Emoll) von Seb. Bach, Heft 16: „Ciaconna" (Fdur) von Händel und „Sarabande" (Emoll) von Bach, Heft 17: „Allegro" (Emoll) von Kirnberger und „Rondeau" (Dmoll) von Couperin. Wir wünschen dem Unternehmen einen gedeihlichen Fortgang, da die „classischen Studien" für die höhere Ausbildung eines Pianisten von wesentlichem Nutzen sind. — Bl—th.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 22. April 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 17.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Athem.*)

Der Athem ist für den Sänger in zwiefacher Hinsicht die Entstehungsursache des Tones, als Bewegendes und als Bewegtes. Als Bewegendes, insofern die eingeathmete und aus den Lungen in die Luftröhre und den Kehlkopf emporsteigende Luft die Stimmbänder in Tonschwingungen versetzt, als Bewegtes, insofern nicht blos die Stimmbänder in Schwingungen gerathen, sondern auch die durch die Stimmritze hindurch getriebene Luft, welche sich als tönender Athemstrom (s. Ansatz) in den oberen Theil des Kehlkopfes und die Mundhöhle ergießt, selbst fortschwingend und die in ihrer Umgebung befindlichen Lufttheilchen ebenfalls zur Theilnahme an den Ton-Vibrationen herbeiziehend. Es steht physiologisch noch nicht vollständig fest, in welchem quantitativen Verhältniß die Schwingungen der Stimmbänder und die Schwingungen der durch die Stimmritze dringenden Luftsäule bei der ersten Bildung des Tones zu einander stehen und ob vielleicht bei der Bruststimme die Stimmbänderschwingungen, bei der Falsetstimme die Luftschwingungen das Wesentliche sind; ziemlich allgemein verbreitet ist aber die Annahme, daß beide zusammenwirken. Ohne den Athem fehlt dem Sänger nicht blos das tönende Material, sondern auch die das Material zum Tönen bringende Kraft; und um dies in der Form eines Gleichnisses auszudrücken, der Athem ist wie das Oel in der Lampe: wie die Lampe erlischt, wenn das Oel verzehrt ist, so stirbt der Ton, wenn der Athem verbraucht ist. Es ist also die Aufgabe des Sängers, sich mit Athem zu versehen; und diese Aufgabe zerfällt in zwei Theile, in das kunstgerechte Einathmen und das kunstgerechte Ausathmen. Was das Einathmen betrifft, so hat schon die alte Gesangschule zwei Arten desselben, das volle und das halbe Einathmen, unterschieden; und für die Praxis des Gesanges liegt dieser Unterschied so auf der Hand, daß er gar nicht bestritten werden kann. Denn in den sehr zahlreichen Fällen, wo lange Strecken hindurch sich in der Gesangsmelodie keine Pause findet und wo der Sänger genöthigt ist, eine Note etwas zu verkürzen, um die nothwendige Zeit zum Athmen zu gewinnen, ist ein volles Einathmen theils schwierig, theils unmöglich. Auf der anderen Seite wäre es aber thöricht, wenn da, wo die Gelegenheit vorhanden ist und das auszuführende Tonstück große Ansprüche an die Kraft des Tones oder die Dauer des Athems stellt, der Sänger sich nicht mit so vielem Athem versehen wollte, als er es eben vermag. Daher sind beide Arten des Einathmens für den Gesang unerläßlich; und jede physiologische Theorie, die dem Sänger Gesetze über das Athemnehmen vorzuschreiben unternimmt und diesen Unterschied unberücksichtigt läßt, stellt sich schon damit außerhalb des künstlerischen Gesichtskreises. Es kann dem Laien zunächst pedantisch erscheinen, daß über das Ein- und Ausathmen, das eine so natürliche Thätigkeit des Menschen scheint, bestimmte Vorschriften gegeben werden sollen; wer aber weiß, wie viel selbst von berühmten Sängern dagegen gefehlt und in wie hohem Grade dadurch die mögliche Tonwirkung abgeschwächt wird, wird eine andere Ansicht gewinnen. Der gewöhnliche Feh-

*) Schon längst hatten wir die Absicht, die Aufmerksamkeit unserer Leser auf das von Hermann Mendel im Verlage von L. Heymann in Berlin herausgegebene große „Musikalische Conversationslexicon" zu lenken. Doch mangelte es bisher stets an Platz, um dies in einer dieses verdienstvollen und von den tüchtigsten Capacitäten unterstützten Unternehmens gebührenden Ausführlichkeit zu thun. Jetzt bietet uns zugleich ein in der sechsten Lieferung enthaltener Artikel von Dr. Gustav Engel, dem bekannten Ref. der „Voss. Z." in Berlin, hierzu treffliche Gelegenheit, welcher von einer Gründlichkeit der Forschung zeigt, daß wir fast mit allen Details genau übereinstimmen können und daher nicht zögern, mit besonderer Bewilligung des Herausgebers diesen ausgezeichneten Aufsatz als eine Probe der Trefflichkeit des ganzen Unternehmens vollständig wiederzugeben. Das Lexicon selbst erscheint in einzelnen Lieferungen à 5 Sgr. und ist bis jetzt ziemlich weit in dem Buchstaben B vorgeschritten. —
D. R.

ler besteht darin, daß zu oberflächlich eingeathmet und daß nicht genug Zeit darauf verwendet wird. Die kaum merkbare Athembewegung, an welche wir im alltäglichen Leben gewöhnt sind, reicht für die Zwecke des Gesanges nicht aus, und es handelt sich hier darum, möglichst viel Luft auf einmal einzusaugen und dieselbe lange in den Lungen zurückzuhalten. Die Bewegung der Muskeln, die dazu nothwendig, darf nicht blos, wie es oft geschieht, in dem oberen Theil der Lungen beginnen — das sogenannte Hochathmen, das für den Sänger anstrengend, wenig ergiebig und wegen der leicht sich damit verbindenden Hörbarkeit des Athmens auch für den Zuhörer aufregend ist —, sondern sie muß in der Unterleibs- und unteren Brustgegend fühlbar sein, in der Weise, daß der Unterleib sich einzieht und die Lunge in ihrem ganzen Umfange sich ausdehnt. Diese Bewegung muß langsam und ruhig ausgeführt, sodann aber sofort die einmal gewonnene Stellung der Organe fixirt und eben dadurch die Luft an dem Streben, zu entweichen, gehindert werden. Bei methodischer Uebung dieser Kraft wird der angehende Sänger zunächst sich bemühen, den Athem überhaupt möglichst lange zurückzuhalten, ohne daß er dabei Ton-Phänomene hervorzubringen sucht; sodann wird er dazu fortschreiten, in einem und demselben Athem mit nicht allzulauter Stimme möglichst viel Wörter hintereinander zu sprechen; so vorbereitet, wird er endlich zu den combinirten Gesangs- und Athemübungen übergehen können. (Wir bemerken hierbei ausdrücklich, daß mancherlei Gesangsübungen schon vorher angestellt sein können, da für viele Aufgaben das specielle Studium des Athems, das hier angedeutet, nicht erforderlich ist.) Bei den Gesangübungen macht es nun wieder einen Unterschied, ob stark oder schwach gesungen werden soll, insofern starke Töne mehr Athem kosten, als schwache; außerdem macht auch die Tonlage einen Unterschied, da z. B. zur Hervorbringung der tiefsten Töne, bei sonst gleicher Stärke des Tones, mehr Athem erforderlich ist, als für die mittlere und hohe Tonlage. Die Uebung des langen Athems wird am Besten getrieben in piano gehaltenen Tönen und in Passagen mit halber Stimme; aber auch für die Kraft muß der Athem erzogen werden, und als höchste Athemübung hat daher die Combination der beiden eben erwähnten Uebungen zu gelten, das möglichst lange Anhalten des Athems auf Tönen oder in Passagen, die mit der ganzen Kraft der Stimme gesungen werden. Es ist hierbei zu erwähnen, daß eine Steigerung der Tonkraft nicht ausschließlich durch Verstärkung des ausströmenden und auf die Stimmbänder wirkenden Athems erreicht wird. Wir müssen, um diesen Punkt ganz klar zu machen, etwas weiter zurückgreifen. Die Kraft des Tones besteht, physikalisch betrachtet, darin, daß der tönende Körper Schwingungen von großer Ausdehnung macht. Je heftiger wir eine Saite reißen, d. h. je weiter wir sie aus ihrer Gleichgewichtslage bringen, desto kräftiger ertönt sie. Nun vernehmen wir aber jeden Klang nur durch Vermittelung des Luftraumes, d. h. indem sich die Tonschwingungen des ursprünglich tönenden Körpers auf die Luft übertragen und die Luftatome in Tonschwingungen versetzen, die dann in unser Ohr dringen und den Gehörnerv ebenfalls zur Vibration nöthigen. Ein sehr kleiner Körper kann daher für sich selbst in sehr starke Tonschwingungen, d. h. beträchtlich aus seiner Gleichgewichtslage gerathen, ohne daß unser Ohr erheblich dadurch afficirt wird, weil der von ihm ausgehende Anstoß zu gering ist, um auf den Luftraum eine große Wirkung zu üben. Summiren sich dagegen im Luftraum viele kleinere Anstöße, deren jeder einzelne schwach ist, so wird die Luft in stärkere Erregung gesetzt, und in Folge dessen auch unser Ohr. Es werden deshalb hundert Stimmen, deren jede schwach singt, einen stärkeren Totalklang hervorbringen, als eine von ihnen, die stark singt, weil die Gesammtwirkung, die auf den Luftraum geübt wird, das Wesentliche ist. Bei der Erzeugung der menschlichen Stimme findet nun etwas Aehnliches statt. Man kann eine kleine Quantität des Athems an die Stimmbänder in der Weise bringen, daß durch festen Verschluß der Stimmritze dieselbe zum kräftigen Tönen gebracht wird, wobei wir die Empfindung eines zwar feinen, aber intensiven Klanges haben. Umgekehrt können wir eine große Masse Athem herausströmen lassen und, indem wir den energischen Schluß der Stimmritze unterlassen, somit dem ausströmenden Athem einen nur geringen Widerstand entgegenstellen, dieselbe nur zu einem schwachen und weichen Tone umbilden, der aber durch die größere Anzahl der ursprünglich schwingenden Luftatome wieder eine gewisse Kraft gewinnt. Endlich können wir beide Methoden verbinden, bei welcher Verbindung eben die kräftigsten Töne herauskommen, deren die menschliche Stimme fähig ist. Auf dem eben Auseinandergesetzten beruht der Unterschied von Tonfülle und Tonkraft, der in der Praxis des Gesanges von großer Wichtigkeit ist; denn man kann mit vollem Ton singen, ohne stark zu werden, und mit durchdringendem Ton ohne eigentliche Fülle; und diese verschiedenen Arten der Tonbehandlung haben, je nach dem Charakter des Tonstückes, ihre volle Berechtigung. Nicht also blos durch Verstärkung des ausströmenden Athems, sondern auch durch Verstärkung des Stimmritzenschlusses, an welchem der Athem seine zu bekämpfende Hemmung findet, kann der Ton verstärkt werden. Wird aber ein unbedingtes crescendo beabsichtigt, so darf auch die Verstärkung beim Ausströmen des Athems nicht fehlen. — Schon oben wurde erwähnt, daß manche Tonlagen mehr Athem kosten, als andere. Bei ganz gleichbleibender Tonstärke verlangen die tiefen Töne, weil sie von schwererem Kaliber sind, den meisten Athem; insofern aber viele Sänger gewohnt sind, je höher hinauf, um so stärker zu singen, können auch andere Erfahrungen darüber gemacht werden. Eine besondere Uebung erheischt es, an den Stellen der Registerübergänge nicht nutzlos Athem zu verschwenden; das Gefühl, daß in der Kehle eine Veränderung vor sich geht, überrascht den Sänger, und er verliert in dem Augenblick die bisher bewahrte Herrschaft über die Thätigkeit der Lungen. Auch die Vocale verhalten sich nicht ganz gleich in Bezug auf den dazu erforderlichen Athem, wie man leicht sehen kann, wenn man, namentlich bei weniger Geübten, längere Scalen auf verschiedenen Vocalen in einem und demselben Athem singen läßt; es fehlt aber noch an umfassenden und zuverlässigen Beobachtungen, um hierüber Sicheres aufstellen zu können. Daß auch die Consonanten Athem kosten, ist selbstverständlich, doch verhalten sie sich ungleich in dieser Beziehung. So werden T, P und K mehr Athem kosten, als die verwandten D, B und G, weil sie mit stärkerer Aspiration verbunden sind; die Laute F, S, Sch, Ch werden namentlich dann vielen Athems bedürfen, wenn sie stark gebildet werden sollen. Es ist daher möglich, bei Stücken ohne Text länger mit dem Athem auszureichen, als bei solchen mit Text, weil kräftige Consonantengeräusche ohne eine gewisse Kraft des ausströmenden Athems gar nicht möglich sind. Wenn wir das H zu den Consonanten rechnen wollen — was freilich nicht ganz der Wahrheit entsprechend —, so verschwenden solche Sänger unnütz Athem, die sich gewöhnt

haben, beim Singen einer Tonreihe auf einem und demselben Vocal ein h zwischen jeden Ton einzuschieben — die sogenannte aspirirte Coloratur. — Unerläßlich ist es, im Gesang überall, wo Zeit zum vollem Athemnehmen vorhanden ist, dieselbe zu benutzen, denn dann ist es leicht, längere Zeit mit dem Athem auszureichen; schwer und anstrengend ist es dagegen, wenn man nicht vorher daran gedacht und dafür gesorgt hat, sondern erst hinterher preßt, um mit dem wenigen Athem, den man noch hat, auszukommen, wodurch auch der Ton erheblich verschlechtert wird und eine dünne, ängstliche Klangfarbe gewinnt. Nicht immer aber ist die Zeit zum vollen Athemzuge da. In diesen Fällen besteht die Kunst des Sängers darin, in einem kurz gemessenen Augenblick möglichst viel Athem zu nehmen, wobei freilich der oben gerügte Fehler des Hochathmens nicht so vollständig wird vermieden werden können, wie beim langsamen Einathmen. Aber auch in diesem Falle muß der Sänger es zu vermeiden wissen, daß man den Prozeß des Einathmens hört. — Anfänger pflegen in der Regel darin zu fehlen, daß sie Athem nehmen, wenn sie gerade mit dem Athem fertig sind. Mögen sie nun lange oder kurze Strecken in einem und demselben Athem singen, ein Fehler ist es immer. Denn man muß da athmen, wo die musikalischen und declamatorischen Gesetze es theils gestatten, theils verlangen, gleichviel ob man noch viel verwendbaren Athem hat oder ob man sich bemühen muß, mit dem vorhandenen nur eben auszukommen. Ueber die musikalischen Gesetze des Athmens wird sich der Anfänger am leichtesten am Solfeggien-Studium klar. Die Abschnitte einer Melodie sind theilweise schon für das Auge durch Pausen bezeichnet; aber auch da, wo keine Pausen stehen, sind solche Abschnitte, gleich den Interpunktionen eines Redesatzes. Der Musiker kennt dieselben leicht an dem harmonischen Gefüge; für den Anfänger, der mit der Harmonie weniger vertraut, bedarf es greifbarerer Kennzeichen. Als Hauptregel pflegt man dem Gesangsschüler zu sagen, daß er nicht am Ende eines Tactes athmen soll, eine Regel, die, im Ganzen richtig, theils Ausnahmen zuläßt, theils nicht vollständig ist. Das Wesentliche besteht im Folgenden: Wir unterscheiden in der Musik gute und schlechte Tacttheile. Gut ist im $^2/_4$-Tact das erste, schlecht das zweite Viertel; im $^3/_4$- oder $^3/_8$-Tact das erste gut, das zweite weniger gut, das dritte noch schlechter. Daraus folgt alles Weitere. Denn da der $^4/_4$-Tact aus $^2/_4$-Tacten zusammengesetzt ist, so ist in ihm das erste und dritte Viertel gut, das zweite und vierte schlecht, das dritte aber schlechter als das erste, das vierte schlechter als das zweite. Ebenso ist das Verhältniß des $^6/_8$-Tactes zum $^3/_8$-Tacte, so daß hier also die Achtel in ihrem Werthe folgendes Verhältniß zu einander haben: erstes, viertes, zweites, fünftes, drittes, sechstes Achtel. Von zwei Achtelnoten, die zu einem Viertel gehören, ist die erste besser als die zweite. Von Achtel-Triolen stehen die einzelnen Töne in demselben rhythmischen Werthverhältniß zu einander, wie die einzelnen Achtelnoten des $^3/_8$-Tactes. Vier zu einem Viertel gehörige Sechszehntheilnoten verhalten sich ebenso zu einander, wie die vier Viertel des $^4/_4$-Tactes. Nun gewährt ein guter, d. h. ein durch stärkeren Accent hervorgehobener Tacttheil einen besseren Halt und Abschluß, als ein schlechter; deshalb ist es Regel, nach guten Tacttheilen zu athmen. Und da das letzte Viertel eines Tactes überall das schlechteste Viertel ist, so heißt mit gutem Recht dies die Hauptregel, daß man nicht am Ende des Tactes athmen solle. Im Uebrigen bleiben dem Sänger, da es viele gute Tacttheile giebt, auch viele Stellen, wo er athmen darf; und unter diesen wieder die günstigsten auszuwählen, dafür wird es beim Anfänger immer des Rathes des Lehrers bedürfen. Will er sich selbst weiter helfen, so möge er darauf achten, ob er irgendwo einen Parallelismus der Melodie bemerkt; außerdem mag er auch noch die Regel befolgen, seltener nach hohen, als nach mittleren und tiefen Tönen zu athmen, weil das Abbrechen eines hohen Tones schwierig, mitunter auch verletzend für das Ohr ist. Ausnahmen von der eben angegebenen Regel kommen namentlich zwei vor. Erstens eine scheinbare: dann nämlich, wenn die letzte Note des Tactes auf einen guten Tacttheil eingesetzt hat (z. B. im $^4/_4$-Tact auf dem dritten Viertel); es ist in diesem Fall in Wirklichkeit ein guter, nicht ein schlechter Tacttheil, nach dem man athmet. Zweitens: wenn der Componist absichtlich die rhythmische Gliederung an das Ende des Tactes gelegt hat. Als Beispiel dafür mag die zweite Zerlinen-Arie aus Mozart's „Don Juan" gelten: „Vedrai carino". Bei Gesangstücken mit Text entscheidet in der Regel das Wort allein. Natürlich wird der Sänger beim Singen eines Gedichtes häufiger athmen, als wenn er dasselbe declamiren wollte, weil das längere Verweilen auf jeder Silbe ihn dazu nöthigt; er wird dann aber darauf zu achten haben, daß er stets diejenigen Wörter durch den Athemzug ungetrennt läßt, die durch den sprachlichen Sinn am nothwendigsten zusammengehören. Wie häufig er nun zu athmen hat, das hängt von der Langsamkeit des Tempos, von der Länge der einzelnen Töne und von der Stärke, mit der dieselben hervorgebracht werden müssen, ab. Es sind hierin dem Sänger, wenn die übrigen Verhältnisse es erheischen, sehr viele Freiheiten zu gestatten; nur darf er nicht — was heute oft geschicht — so weit gehen, daß er, um einen langen und kräftigen Ton hervorzubringen, gar ein und dasselbe Wort zerreißt. Kommen solche Fälle vor (als Beispiel erwähnen wir das erste Arioso des Orpheus in der Furienscene des zweiten Actes, wo am Schluß das „unaussprechlich" Sängerinnen, die nicht vielen Athem haben, Schwierigkeiten machen dürfte; man kann statt dessen singen „ja unaussprechlich" und gewinnt dadurch eine Athemstelle nach „ja"), wo Tempo und Sinn zu langsamen und kräftigen Tönen nöthigen und den Athem in Verlegenheit bringen, so suche man nach anderen Worten, die dem Athem seine Aufgabe leichter machen. Auf der anderen Seite zwingt aber die Rücksicht auf eine lebendige und wirkungsvolle Declamation sehr oft, an einer Stelle Athem zu nehmen, wo weder ein physischer noch ein musikalischer Grund dafür vorliegt. Wenn es z. B. in dem Recitativ der zweiten Arie der Gräfin in „Figaros Hochzeit" heißt: „Wüßt' ich nur, wie mein Gatte", so muß nach „nur" Athem genommen oder wenigstens eine ganz kurze Pause gemacht werden, aus dem einzigen Grunde, damit die Worte nicht sinnlos in einander fließen. Wo die Sprache eine Interpunction hat, bedarf es im Gesang einer wenn auch nur ganz kurzen Pause. Wir hatten gesagt, in Gesangstücken mit Text entscheide in der Regel das Wort allein über die Athemstellen. Dies ist darum der Fall, weil gute Componisten in der Regel ihre Tonstücke so setzen, daß die musikalischen und declamatorischen Athemstellen zusammentreffen. Eine Ausnahme tritt natürlich ein, wenn in colorirten Stücken lange Passagen auf eine Silbe gesetzt sind; in solchen Fällen macht sich neben dem declamatorischen auch das musikalische Gesetz geltend (z. B. in Haydn's Arie aus der „Schöpfung" „Nun beut die Flur", wo selbst Pausen in den Passagen stehen, die auf einer Silbe auszuführen sind, oder in Mendelssohn's Lied „In dem Walde süße

Töne", wo es vielleicht besser ist, nach der Achtelnote a mitten in der Passage, als vorher zwischen „gen" und „des" bei den Worten „blühen gen des Maien Schein" zu athmen). Als ein schwieriges Beispiel mag noch eine Stelle aus Mendelssohn's „Suleika" erwähnt werden. Es heißt hier „doch vermeid' ihn zu betrüben" zu den Tönen h', h', h', ais', a', a', e", dis". Dem Sinn der Worte nach muß geathmet werden: „doch vermeid' | ihn zu betrüben". Weil das h' aber, das auf „meid'" steht, Vorhalt zu ais' ist (auf dem Dominantseptimen-Accorde von Hmoll), so hängt es zu innig mit ais' zusammen, als daß darnach geathmet werden könnte. Musikalisch wäre es nun aber gestattet, nach ais' zu athmen, was folgenden Wortunsinn ergeben würde: „doch vermeid' ihn | zu betrüben". Für einen Sänger, der etwas grösseren Athem hat, ist es nun sehr wohl möglich, die zwei Tacte, um die es sich handelt, in Einem Athem zu singen; schwächere Kräfte aber können dadurch in Verlegenheit geführt werden. Wenn indeß bei guten Componisten solche Conflictfälle auch selten sind (einen sehr merkwürdigen wollen wir indeß nicht unerwähnt lassen; er findet sich in dem sehr stimmungsvollen „Jerusalem" aus Mendelssohn's „Paulus" und ist schlechthin unlösbar), so sind dieselben um so häufiger bei Textübersetzungen. Fast alle Mozart'schen und Gluck'schen Opern sind reich an solchen Conflicten für den, der sie mit deutschem Text singen will, weil die deutschen Uebersetzer entweder nicht feinfühlig genug oder zu bequem waren, um auf die Uebereinstimmung der declamatorischen mit den melodischen Abschnitten Rücksicht zu nehmen. So lange nicht neuere bessere Texte da sind, bleibt dem Sänger Nichts übrig, als sich zu helfen, wie es eben geht, und bald den declamatorischen, bald den melodischen Gesichtspunkt aufzugeben, da sich bald dieser, bald jener für den Hörer fühlbarer macht. So würden wir in dem oben angeführten Beispiel aus Mendelssohn's „Suleika" eine falsche Declamation der musikalisch-falschen Phrasirung vorziehen; denn eine Pause zwischen h' und ais' wäre geradezu unerträglich. Dagegen ist in der Arie „Jerusalem" der Declamationsfehler: „die du steinigst, die | zu dir gesandt" verletzender, als der Athemzug am Ende des Tactes nach „steinigst". Es bleibt uns schließlich noch übrig, einige Worte über den Einfluß zu sagen, den der Athem auf den Ausdruck im Gesange hat. Insofern von dem Athem vorzugsweise das Zunehmen und Abnehmen der Tonkraft abhängt, ist er recht eigentlich das belebende Princip im Gesange, das den Mechanismus einer gleichgültigen Tonfolge in einem dynamisch geregelten Organismus verwandelt. Dies ist die wesentliche Seite des Athems. Ausnahmsweise, in Momenten großer Erregung, tritt außer der Verwandlung des Athems in klingenden Ton auch noch eine andere Seite desselben in Geltung, nämlich die Hörbarkeit des Athems als solchen; sowohl beim Einathmen, das dann, der allgemeinen Regel zuwider, in hörbaren Stößen sich äußern darf, als in der Tonerzeugung, in welcher neben dem Klange noch ein denselben begleitendes Luftgeräusch wahrnehmbar sein darf. Es hat dies in allen Situationen Berechtigung, in denen ein hoher Grad von Angst oder Erregung anderer Art zum Ausdruck gelangen soll, im Komischen sowohl, wie im Tragischen. Z. B., wenn Leporello die Ankunft des steinernen Gastes verkündigt, oder wenn Valentine ausruft: „Raoul, sie tödten dich". Im Grunde liegt in allen solchen Momenten ein Hinausschreiten über die Möglichkeit einer rein musikalischen Darstellung vor; wo aber das Drama dergleichen fordert, muß auch dies zur Ausführung kommen. — Gustav Engel.

Correspondenz.

Hannover.

(Schluß.)

Das achte und letzte Concert mußte ich zu meinem nicht geringen Bedauern leider wegen Unwohlsein versäumen, denn es wurde in demselben außer Vorträgen von Frl. Aglaja Orgeni, über die ich nur Gutes hörte, eine neue Symphonie von Bott zum ersten Male zu Gehör gebracht. Um die Leser d. Bl. jedoch nicht ganz ohne Orientirung über Bott's Werk zu lassen, setzte ich es durch, in die Partitur einen, leider auch nur flüchtigen, Einblick zu gewinnen. Soweit ich nach diesem urtheilen kann, haben wir ein Werk voll tiefen Ernstes und wahrhaft gediegenen Strebens vor uns. Sie werden sicherlich ein gleiches Urtheil fällen, wenn Sie die Symphonie, welche nächsten Winter in Leipzig in einem der Euterpeconcerte, später in Frankfurt aufgeführt werden soll, selbst hören werden. Inzwischen berichte ich mit den Worten einer hiesigen Zeitung, welche, aus anscheinend sachverständiger Feder stammend, mir allseitig als sehr zutreffend bezeichnet wurden: „Das Werk hatte einen schönen, den Componisten in hohem Grade ehrenden Erfolg. Das Publicum folgte dem Gange der Symphonie mit gespanntester Aufmerksamkeit, erwärmte sich mehr und mehr, spendete den einzelnen Theilen des Werkes den lebhaftesten Beifall und lohnte den Componisten zum Schluß durch zweimaligen verdienten Hervorruf. Irren wir nicht, so ist die Symphonie ein Erstlingswerk des Componisten auf diesem Gebiete; sie hat als solches unzweifelhaft beachtenswerthe Mängel, aber sie zeigt auch Vorzüge, welche diese Mängel bei Weitem überwiegen und für das schöpferische Talent des Künstlers die schönsten Hoffnungen erwecken. Die Mängel liegen da, wo sie bei Erstlingswerken gemeiniglich zu liegen pflegen, in der Form. Diese läßt die richtige Oekonomie vermissen. Der erste Theil ist zu lang, zu inhaltsreich, oder will man den tadelnden Ausdruck, zu überladen. Der Componist hat Selbstkritik genug, dies beim Hören seines Werks selbst einzusehen und wird, wie wir hören, diese Introduction umarbeiten. Bei knapperer Zusammenfassung des musikalischen Gedankens wird die Einleitung ungemein gewinnen und den zweiten vortrefflichen Theil zu noch größerer Wirkung kommen lassen. Der Componist vermeidet dann auch, sich allzusehr in den düsteren Charakter des ersten Theils zu verlieren, der verstimmend auf den Hörer zu wirken im Stande ist. Der Composition, deren Entstehung in die Zeit schweren Familien-Verlustes fällt, ist die damalige Stimmung ihres Schöpfers tief eingeprägt. Es ist eine ernste tiefe Klage in Tönen, aus der sich das Gemüth erst im dritten Theil herausarbeitet, um einer volleren Erhebung zu gewohnter männlicher Kraft entgegenzugehen. Das Finale von wahrhaft triumphalem Gepräge feiert den gewonnenen Sieg. Ein Rückfall in den lugubren Charakter des Tonstücks im Beginn des dritten Theiles dürfte unserer Ansicht nach ebenfalls zu vermeiden sein, und würden einige Aenderungen, die einen lebendigeren, treibenderen Gang zu dem kräftigen Schluß herbeiführten, hier für die Steigerung des Eindrucks wirksam sein. Die rühmenswerthen Vorzüge der Composition bestehen in der Tiefe und Schönheit der musikalischen Empfindung, die sich fern hält von allem Trivialen und jeder Effecthascherei, in dem Vorherrschen des melodiösen Elements und einer fast durchweg vorzüglichen und originellen Instrumentation. Durchschlagenden Erfolg erzielte bei den Hörern namentlich der zweite Theil, der ungemein wirksam ist; am Vollendetsten in Bezug auf die künstlerische Form ist unserer Ansicht nach der dritte Theil, dem ein einfaches Volkslied, wie man uns sagt, ein altfranzösisches, als Motiv zu Grunde liegt. Bemerkenswerth ist ferner noch, und das wurde auch im Publicum vielfach bemerkt, der fast überwiegend dramatische Charakter der Musik,

der für eine besondere Begabung des Componisten für die dramatische Composition zu sprechen scheint." —

Außer den Abonnementconcerten verdient die Thätigkeit der hiesigen Musikakademie, eines Dilettantenvereins, der unter Fischer's energischer Leitung steht, ehrende Erwähnung. Sie hat in diesem Winter den „Elias" und ganz kürzlich noch Händels „Judas Maccabäus" zur Aufführung gebracht und sich damit die Theilnahme aller Gebildeten in hohem Maße errungen. Die Soli im „Elias" hatten inne: die HH. Stägemann (Elias), neben welchem sich Hr. William Müller (Tenor) erfreulich geltend machte, ferner die HH. Bletzacher und Keller sowie die Damen Garthe, Freund und Held. Im „Judas" sang Frl. Hänisch aus Dresden, welche das durch den Abgang der Frau v. Balazs verwaiste Fach der Coloratursängerin an unserer Bühne gegenwärtig gastweise ausfüllt, Frl. Freund, Hr. Bletzacher und Hr. Denner aus Cassel, ein sehr befähigter Kirchensänger (Judas), der vermöge seines edlen, ebenso schul- als stylgerechten Vortrags mit Recht sehr gefiel; neben der Akademie wirkte im Siegeshymnus (Theil III) als „Chor der Jünglinge" der unter Musikdir. O. H. Lange's Leitung stehende Domchor, der, wie stets, wenn ich ihn hörte, Vorzügliches leistete; die frischen, feuereifrigen Knabenstimmen mit ihrer großen Sicherheit hätten wirken müssen, wären sie auch nicht gerade in der an sich schon glänzendsten Nummer des Oratoriums beschäftigt gewesen. —

Das Florentiner Quartett hat ebenfalls kürzlich zwei Concerte gegeben. Die vier trefflichen Künstler haben jenen durchschlagenden Succeß geerntet, welchen sie vollkommen verdienten. Selten hörte ich ein so feuriges und dabei exactes Zusammenspiel; jede Nuance durchdacht und trefflich eingeschult; vorzüglich kam der verschiedene Charakter jedes der vorgeführten Componisten (auf beiläufig brillanten Instrumenten) zur Geltung. Schade, daß seit Joachim's Wegzuge Soiréen für Kammermusik hier von einheimischen Künstlern gar nicht mehr stattfinden. —

Zum Schluß meines Berichtes noch einige Worte über die Thätigkeit unserer Oper in den letzten vier Wochen. Viel ist darüber nicht zu sagen; die Inscenirung der „Meistersinger" hat so viele Lorbeeren abgeworfen, daß die Oper auf diesen vorläufig noch ruht. Richard Wagners Werk soll soeben zum fünften Male gegeben werden — bei den ersten vier Aufführungen hat sich das Interesse des Publicums stets gesteigert; inzwischen ist der trotz aller Machinationen glänzende Erfolg in Berlin auch hier bekannt geworden und wird, wie ich überzeugt bin, auf unser Publicum seinen heilsamen Rückschlag nicht verfehlen. Indeß unsere Primadonna auf Urlaub war, sang Frl. Pauli das Evchen nicht verdienstlos; Gunz, welcher das unerhörte Wagstück, den Walther ohne Probe plötzlich zu übernehmen, glanzvoll gelöst und seitdem die Partie unter stets wachsendem Erfolge öfters gesungen hat, weilt in London und William Müller ist wieder, wie bei der ersten Aufführung, Stolzing. Es wird ihm noch ein bischen sauer, aber er hält sich tapfer. Gern erwähne ich, daß er kürzlich Mehul's „Joseph", einst die Debütrolle dieses von Fischer ausgebildeten und noch geleiteten Hannover'schen Kindes, wiederholte und sie recht brav sang; diese Partie liegt ihm besonders günstig. Frl. Garthe soll die Absicht haben, uns zu verlassen. Das sollte mir leid thun; wir verlieren an ihr und sie gewiß an uns, denn sie war hier sehr beliebt. Seit vier Jahren ist Frl. G. fest eingefugt in den Bau unseres Repertoirs; für die überall verwendbare Sängerin wird sich völliger Ersatz nicht leicht beschaffen lassen. In einzelnen Partien mag sie leicht zu übertreffen sein, ihre künstlerische Individualität als Ganzes aber ist höchst schätzbar, und die Vorzüge überwiegen die Fehler. Während sie Urlaub hatte, gastirte vier Mal Frl. Aglaja Orgeni, die ich übrigens nur als Gretchen in Gounod's „Faust" hören konnte. Das Urtheil über diese Künstlerin lautet hier sehr günstig; über der brillanten Schule vergißt man die nicht große Bedeutung des Materials, und nach der Seite seelischer Vertiefung gravitirte wenigstens das Gretchen in einer hier vorher nicht gesehenen Weise. Frl. O. kehrt nach Ostern zu einigen Gastrollen hierher zurück; dann mehr von ihr. — Von Mainz kam Frl. Emma König zu uns auf ein Gastspiel als Agathe und Valentine („Hugenotten"). Viel Silber in den höheren Lagen, leidliche Schule aber wenig Spiel. Die dritte im Bunde der Gäste und eine Persönlichkeit von künstlerischem Gewicht ist Frl. Natalie Hänisch, deren ich oben schon gedachte. Ich habe selten bei einer so eminenten Ausbildung, einer so künstlerischen Abrundung und Reife nach allen Seiten hin eine ähnliche Anspruchslosigkeit auf der Bühne gefunden, wie bei ihr. Wie hat mich diese Sängerin, die ich als blutjunge aber vielversprechende Anfängerin in meiner Vaterstadt Braunschweig so manches liebe Mal gehört habe, durch ihre Fortschritte überrascht! Sie hat voll gehalten, was sie der deutschen Bühne damals zu werden in Aussicht stellte, — neben absolut reiner Intonation ist ihre Cantilene voll und schön, und über den ganzen Schmuck musikalischer Arabesken gebietet sie in seltener Weise. Durch ihre reichen musikalischen Kenntnisse ist sie eine Stütze des Repertoirs und des Ensembles, aus welchem sie sich niemals unkünstlerisch hervordrängt. — Hermann Uhde.

Dresden.

Der hiesige Tonkünstlerverein gab am 3. d. M. seinen letzten öffentlichen Productionsabend; die HH. Heß und Grützmacher spielten eine Violoncellsonate von Hiller, ihnen folgten die HH. Schmolle, Feigerl und Böckmann mit dem Schubert'schen Esdur-Trio und den Beschluß machte die Symphonie concertante von Haydn (Violine, Violoncell, Oboe und Fagott: die HH. Hüllweck, Fitzenhagen, Baumgärtel und Stein). Mit dieser Aufführung schloß der Tonkünstlerverein sein öffentliches Auftreten für diese Saison.

Ebenso fanden die Abonnements-Concerte der Hofkapelle (am 22. März) ihren Abschluß. Genanntes Concert brachte ein ziemlich befriedigendes Programm, alte Meister wechselten mit neuen ab, mancher Meister der Neuzeit aber, besonders Liszt und Wagner, fanden gar keine Berücksichtigung. Für das zweite dieser Abonnements-Concerte hatte man damals ursprünglich die Ddur-Symphonie von Lassen angesetzt, aber am Abend der Aufführung fallen lassen, aus welchem Grunde, ist mir unbekannt geblieben. Das hiesige Stadtmusikcorps brachte dieselbe Symphonie in einem ihrer Concerte zum Besten der Wittwen und Waisen der hiesigen Civilmusiker sehr beifällig zur Aufführung. — Die sechs Abonnementsconcerte brachten u. A.: von Berlioz die Ouverture zu „Benvenuto Cellini", eine Symphonie von Raff, Hornemann's Ouverture zu „Alladin," Entre-Akt aus Reinecke's „Manfred," Rheinberger's „Wallenstein", Lachner's erste Suite, Schumann's Cdur-Symphonie und Manfredouvertüre und von Beethoven, welcher mit 5 Werken vertreten war, u. A. die Musik zu dem Schauspiel „Tarpeja."

Die Kammermusiksoireen sind ebenfalls beendigt mit Ausnahme der Lauterbach'schen; L. läßt seine Mitspieler wie auch sein Publikum geduldig warten, bis er von seiner Concertreise zurückgekehrt sein wird. Sechs verschiedene Vereinigungen hatten sich hier gebildet, um uns Kammermusik hören zu lassen, nämlich: die HH. Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher mit der Pianistin Frau Heinze, Programm theils neu, theils alt — die HH. Medefind, Ackermann, Meinel und Kerasowsky — das Quartet der HH. Franke, Porzig, Conradi und Hüllweck, beide streng conservativ — das Quartett Körner und endlich die Triosoireen der

HH. Heitsch, Müller und Fitzenhagen sowie der HH. Rollfuß, Seelmann und Bürchl, größtentheils Compositionen neuer Meister.

Die Anzahl aller Aufführungen, Concerte 2c. der vergangenen Saison wird ungefähr 60 betragen; der Palmsonntag mit dem Theaterconcerte beschloß würdig unseren Concertreigen. Das Theaterconcert brachte nochmals die Missa solemnis und die Cmoll-Symphonie von Beethoven, beide ganz vorzüglich ausgeführt. — Jus.

Leipzig.

Am Charfreitag wurde wie alljährlich in der Thomaskirche Seb. Bach's große Matthäuspassion zur Aufführung gebracht. Von Jahr zu Jahr hoffen wir auf eine einheitlichere Entfaltung der Chorkräfte wie auf eine den Anschauungen unserer Zeit möglichst nahe gebrachte Darstellung, um die Wirkung dieses monumentalen Werkes im vollsten Maße hervortreten zu lassen. Doch wird sich, während sich Letzteres durch pietätvolle Kürzungen und belebte Darstellung erreichen läßt, Ersteres wenigstens leider nie in erwünschtem Grade herstellen lassen, so lange die Kräfte so verschiedenartiger Gesangvereine nur einmal im Jahre auf kurze Zeit vereinigt werden, und namentlich, wenn (da diesmal Cpllm. Reinecke einem ehrenvollen Rufe nach London gefolgt war) verschiedene Dirigenten Proben und Aufführung leiten. Zu letzterer war Hofcpllm. Rietz aus Dresden gewonnen worden. So sehr wir jedoch sonst stets bereit, die Tüchtigkeit dieses gewiegten Dirigenten anzuerkennen, so wenig vermögen wir uns mit der, die Weihe, Würde und Großartigkeit des herrlichen Werkes entschieden beeinträchtigenden Knappheit oder Hast einverstanden zu erklären, mit welcher manche Tempi z. B. in der Introduction, in No. 9, 26 2c. der Partitur behandelt wurden, während dagegen u. A. die erste Nr. des zweiten Theils etwas lebhafter hätte genommen werden können. Daß endlich einmal die Posaunen im ersten Chore wegfielen, läßt sich nur billigen, auch wurden manche Chöre sicherer durchgeführt als sonst, z. B. der Chor „Sind Blitze, sind Donner". Vieles jedoch wollte sich nicht hinreichend runden und ganz erhebliche Schwankungen machten sich z. B. im figurirten Schlußchoral des ersten Theils zwischen den Bläsern und dem Streichorchester fühlbar; manche Eintritte des cantus firmus klangen unsicher, desgleichen einige Tenoreintritte, wie sich überhaupt die Tenöre meist nicht entschieden genug geltend machten. Viel Günstigeres läßt sich dagegen von den Solisten, den Damen Julienne Flinsch, Frau Krebs-Michalesi aus Dresden, Hr. Wolters aus Braunschweig, den HH. Behr und Ehrke sagen. Namentlich verlieh Frau Krebs ihren Arien eine den Stoff wahrhaft durchgeistigende Gemüthstiefe und Inbrunst, wie sie wenigen Sängerinnen der Gegenwart zu Gebote steht. Hr. Wolters (Evangelist) hat sein nicht großes aber helles und wohlklingendes biegsames Organ gut in der Gewalt, besonders auch, was geschickte Verwendung des gut ausgebildeten Brustfalsetts betrifft, und sang die Recitative mit degagirter Belebtheit sowie die lyrischen Stellen bei rühmenswerther Discretion nicht ohne Wärme und Innigkeit. Hrn. Behr (Christus) gelang Manches noch besser als sonst und schien er seine Aufgabe mit größerer Zuversicht zu erfassen, nur bleibt viel belebteres Zusammenhalten einer größeren Anzahl zu ermüdend breit vorgetragener Recitativstellen zu wünschen. Ctm. David's innige Behandlung des Violinsolo's der Hmoll-Arie hatten wir schon oft Gelegenheit zu rühmen, desgleichen Hrn. Papier's wie immer meisterhaftes Orgelaccompagnement. — H.....n. —

Der jetzt aus 19 Männergesangvereinen und etwas über 400 Sängern bestehende hiesige „Zöllnerbund" feierte am 17. (Ostersonntag) sein neuntes Stiftungsfest durch eine größere Orchesteraufführung, aus welcher wir Schubert's Hymnus „Herr unser Gott" für Doppelchor, dessen Chor „Widerspruch" und zwei Novitäten erwähnen, nämlich das schon früher mit Anerkennung erwähnte frische und anmuthige „Waldlied" von August Horn und den „Macedonischen Triumphgesang" für Männerchor und Blasinstrumente von Hermann Zopff, ein besonders für größere Massenwirkung sehr geeignetes Werk. Beide Stücke hatten sich so günstiger Aufnahme zu erfreuen, daß sie zur Wiederholung verlangt und die Componisten gerufen wurden. Unter den Anwesenden befand sich u. A. eine zahlreiche Anzahl hervorragender Persönlichkeiten der Wissenschaft und Kunst, überhaupt gab diese unter der bewährten Leitung der HH. Dr. Langer und Greif blühende große Vereinigung der hiesigen Männergesangkräfte durch die erhobene Stimmung des schönen Festabends wie durch die Wahl der Gesänge und deren möglichst treffliche Ausführung ein neues Zeichen seiner kräftigen und frischen Lebensfähigkeit. —

Prag.

Mary Krebs gab am 26. v. M. unter Mitwirkung Friedrich Grützmacher's ein zweites Concert, das ebenso zahlreich besucht war, wie das erste. Sie spielte eine Sonate von A. W. Ambros, wenn ich nicht irre, noch Manuscript, Barcarole von Seeling, Tempo di Ballo von Scarlatti und Tarantelle von Liszt und mit Grützmacher Beethoven's Sonate Op. 79. Ueber die Vorzüge von Frl. Krebs ist bereits viel in d. Bl. gesprochen worden, es genüge, daß sie hier vollkommene Anerkennung fand und durch reichen Beifall ausgezeichnet wurde. Grützmacher, obwohl im benachbarten Dresden lebend, spielte doch zum ersten Male in einem Prager Concerte und sollten wir dem genialen Violoncellisten deshalb eigentlich gram sein, aber — er kam, spielte und siegte. Spielende Ueberwältigung großer technischer Schwierigkeiten, selbstgeschaffen, wie in dem Concert-Allegro von Molique, wo sich Gr. die schon an und für sich schweren Passagen eigens umarbeitete, sympathischer, edler Ton, geistvoller Vortrag und eine auf diesem Instrumente überaus schwer zu erzielende Sicherheit und Reinheit, sind als bekannt vorauszusetzen. Er wurde natürlich ebenfalls mit Beifall überschüttet, der sich nach einem Mozart'schen Adagio derart steigerte, daß er noch Haydn's Serenade hinzufügen mußte. Am Hervorragendsten war jedoch seine Interpretation der Sonate, bei welcher er von Mary Krebs vorzüglich unterstützt wurde. Frau Krebs-Michalesi aber sang eine Arie aus „Rienzi" sowie zwei Lieder von Schumann und Krebs in gewohnter künstlerischer Vollendung.

Am 27. v. M. veranstaltete Frl. Sophie Menter ein Concert unter Mitwirkung des deutschen Theaterorchesters, in welchem sie nur vier Nummern zu Gehör brachte. Aber welche! Mit Weber's Concertstück beginnend, reihte sie wie Riesenperlen Chopin's Cismoll-Etude, Mendelssohn's „Auf Flügeln des Gesanges", Scarlatti's Allegro vivacissimo in der Tausig'schen Ausgabe, als Zugabe den Liszt'schen Erlkönig (nach Rubinstein ein ziemliches Wagniß), das „Spinnerlied" aus dem „Fliegenden Holländer" von Liszt, Rubinstein's Etude auf Vorhaltsnoten (fälschlich auf falsche Tasten genannt), die Asdur-Polonaise von Chopin und zum Schluß — Liszt's Esdur-Concert! Das Programm spricht wohl genugsam für sich selbst, denn wenn man die Kraft besitzt, ein Liszt'sches Concert als Schlußnummer überhaupt nur zu wählen, geschweige denn mit derselben Verve wie die erste Nummer zu spielen, so bedarf es keines Lobes mehr. Der Triumph war vollkommen. Nach jeder Nummer mit Beifall überschüttet, wurde Frl. M. am Schlusse sechs Mal hervorgejubelt, und was hier unerhört ist, — auch nicht ein Zuhörer entfernte sich vor Schluß der letzten Nummer, alle insgesammt nahmen lebhaftesten Antheil an diesen wohlverdienten Beifallsbezeugungen.

Ein Vergleich der beiden Rivalinnen liegt sehr nahe. Ist Mary Krebs eine vorzügliche Interpretin der classischen Richtung, so ist Sophie Menter in der Wiedergabe der romantischen unübertreff-

lich. Schon daß Letztere gewöhnliche technische Virtuosenkunststücke verschmäht und ihr die Einheit der anscheinend überwiegend technischen Werke Hauptsache, ist ihr sehr hoch anzurechnen. Welcher Virtuose z. B. ließe sich das glissando in Weber's Concertstück entgehen? Die riesige Technik, über die Frl. M. gebietet, dient ihr nur als Mittel zum Zweck, und eben hauptsächlich durch die geistige Wiedergabe der Kunstwerke hat sie gezündet und wird hier in lebhaftester Erinnerung bleiben. — K. Kafka.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Altenburg. In dem am 6. gegebenen Wohlthätigkeitsconcert kam zur Aufführung: Symphonie No. 6 in D von Haydn, Violinconcert von David, brillant gespielt von Hrn. Kammermus. Stamm und die ganze Sommernachtstraummusik von Mendelssohn. —

Braunschweig. Im neunten Abonnementconcert bot besonders der vocale Theil Anziehendes: Die HH. Keller und Wolters sowie die Damen Muzell und Heinemann trugen u. A. „Von ewiger Liebe" von Brahms, die spanischen Liebeslieder von Schumann und „Gebet", ein großes unbekannteres Quartett von Schubert vor. —

Chemnitz. Das vierte Abonnementconcert der Concertgesellschaft schloß den diesjährigen Cyclus mit Wagner's Faustouverture, Gade's Amoll-Symphonie und einem Entre-Act aus Cherubini's „Medea". De Swert und Domsänger Otto aus Berlin wirkten als Solisten mit. —

Gera. Am Charfreitag kam unter W. Tschirch's gewiegter Direction das Passionsoratorium „Das Ende des Gerechten" von Schicht zur Aufführung. —

London. Am 26. v. M. kam im Crystallpalastconcert Hiller's Symphonie „Es muß doch Frühling werden" zur Aufführung und soll ihre von einem anderen Bl. gewünschte Wirkung auf das Wetter nicht verfehlt haben. Franz Ries excellirte als Violinspieler. — Am 28. stand in den Monday-popular-concerts Schumann's Esdur-Clavier-Concert mit Clara Schumann auf dem Programm. — Im ersten „neuen philharmonischen Concerte" spielte u. A. Joachim Spohr's siebentes Concert. —

Moskau. Das neunte Concert der russischen Musikgesellschaft brachte von Berlioz: „Der Ball bei Capulett", „Liebesscenen" und „Fee Mab" aus „Romeo und Julie", ferner ein Clavierconcert von Moscheles, Chöre aus Händel's „Israel in Egypten", Lieder von Dargomyschsky rc. — Der Capellmeister der russischen Oper Merten veranstaltete ein sehr interessantes Concert: Ouverturen zu „Tannhäuser" und zu den „Girondisten" von Litolff, Clavierconcert von Litolff, (N. Rubinstein), Elsa's Traum aus „Lohengrin" (vorzüglich gesungen von Fr. Alexandrow) rc. —

München. Am 8. kam in der Ludwigskirche ein neues Stabat mater von Rheinberger zur Aufführung. —

Nürnberg. Am 6. Prüfungen in der Ramann'schen Musikschule von den Elementarclassen an bis zu den vorgerückteren Mittelclassen. Das Programm, welches eine sehr sorgsame Auswahl aus den pädagogischen Jugendwerken von Bertini, Handrock („Auf dem See" und Sonatine Op. 59), Bolck (Kinderstücke Op. 22), Brauer (vierhändige Sonatinen Op. 14), L. Ramann, Struth rc. und aus Werken von Bach bis Schumann enthielt, giebt einen neuen Beweis von der Intelligenz der Leitung dieser Schule. Manche Stücke wurden auf zwei oder drei Clavieren unisono zu Gehör gebracht und am Schluß jeder der drei Prüfungen zugleich auch in den theoretischen Elementarbegriffen oder in der Harmonielehre examinirt. —

Prag. Am 18. gab die Pianistin Frl. Sophie Dittrich unter Mitwirkung des Hrn. Orchesterdir. Gitt und des Hrn. W. Schmid eine Matinée mit sehr interessantem Programm. Die Concertgeberin spielte außer der Suite Op. 11 von Goldmark mit Violine (Gitt) Compositionen von Bach, Liszt (drei Mal), Brahms, Heller und Schumann. Hr. Schmid sang Lieder von Rubinstein, während Frl. L. Korte Gesänge von Mendelssohn und Schumann vortrug. —

Schwerin. Der von Hrn. W. Hepworth im vorigen Jahre gegründete Instrumental-Verein gab am 3. sein erstes Concert. Dasselbe wurde eingeleitet durch eine Ouverture von George Hepworth, während eine Haydn'sche Symphonie in D am Schlusse des Concertes stand. Die von diesen zwei Werken eingerahmten außerdem zum Vortrag gelangten Piecen waren u. A. ein Streichquartett von Beethoven, das Amoll-Concert von Rode (vorgetr. von Hrn. J. Strauß), erster Satz des Dmoll-Concerts (Hr. Man) und Flöten-Quartett von Mozart. —

Stettin. Soiréen für Kammermusik und Chorgesang, veranstaltet von den Lehrern des Conservatoriums. Rühmend anzuerkennen ist der Fortschritt in der Vorführung neuer Werke. Aus den Programmen dieser Soiréen führen wir an: Concert für zwei Claviere und Psalm 137 von Liszt, ClaviERquintett von Raff, Clavierquartett von Schumann, Trio Op. 70 von Beethoven, Trio Op. 99 und 100 von Schubert, Improvisata für zwei Claviere von Reinecke, Chorlieder von Richter, Oehlschläger und Kunze rc. In der dritten Abendunterhaltung des Conservatoriums am 6. kam in ebenfalls sehr nachahmenswerther Weise Liszt's Esdur-Concert und Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" zur Aufführung. —

Stuttgart. Am 15. Aufführung der Johannis-Passion von Bach mit den Solisten Frau Marlow, Frau Hüni und den HH. Jäger und Schütky. —

Wien. Am 6. Concert des früheren Sennhirten und jetzigen hervorragenden Violoncellvirtuosen Diem mit Frl. Fichtner; u. A. Gdur-Sonate von Rubinstein. — In der Hofkapelle: Messe von Palestrina rc. — Am 12. Concert der Gesellschaft der Musikfreunde: Mendelssohn's „Elias". — Am 13. historisches Concert Zellner's mit Epstein, Hellmesberger und Popper sowie den Damen Frl. Boschetti und Tellheim; u. A. Trio's von Rameau (1712) und Zellner, Orgelconcert von Fr. Bach, Duette von Lully und Clari, Lieder von Schubert und Rubinstein rc. — Am 11. Moscheles-Feier im Conservatorium. — Am 13. und 20. die beiden letzten Claviermusiksoiréen von Carl van Bruyck. — Am Charfreitag wurde in der Ulrichskirche ein neues Oratorium „Hiob" von Weinzierl unter Leitung des Componisten ausgeführt. —

Zofingen. Am 15. Kirchenconcert unter Leitung des städtischen Directors Eug. Petzold: Orgel-Präludium von Hesse und Haydn's „Worte des Erlösers am Kreuze". Alle Räume der Kirche waren stark gefüllt. Dieses Concert wird jedes Jahr am Charfreitag mit Hinzufügung des Textbuches gratis auf Kosten der Stadt gegeben, damit wenigstens einmal im Jahre allen Einwohnern Gelegenheit geboten wird, eine größere musikalische Production zu hören. —

Personalnachrichten.

— Der König von Preußen hat die Dedication der Weißheimerschen Oper „Theodor Körner" angenommen. —

— Joachim, Fr. Schumann und Reinecke concertiren mit großem Erfolge in London. —

— Tausig hat eine Concertreise nach Constantinopel angetreten. —

— Carl Fuchs, Verf. der Schrift „Virtuos und Dilettant", welche im Zeitraum von acht Wochen zwei Auflagen erlebte und aus der wir vor einiger Zeit Auszüge brachten, hat in Stralsund in der Richtung, welche er in dem philosophischen Theil jener Schrift zuerst eingeschlagen hat, eine Reihe von Vorlesungen über Wesen und Bedeutung der Tonkunst zu halten begonnen und in den beiden ersten zunächst das Verhältniß zur äußeren Erfahrung unter dem Titel „Natur und Musik" behandelt. Ein dortiger, sonst der Reflexion auf diesem Gebiete ziemlich abgeneigter Componist versichert uns, daß ihn die entschiedene Neuheit und Natürlichkeit der Gedanken, welche Hr. F. entwickelt, sowie die Klarheit und durchgängige, von dem ganzen Publicum durch lebhaftes Interesse bezeugte Verständlichkeit der Auseinandersetzung vollkommen mit der philosophischen Behandlung der Musik ausgesöhnt habe, und scheint ihm F. der geeignete Mann zu sein, um das gefährliche Phrasenwesen und den hochtrabenden Unverstand mancher sogenannter Aesthetiker endlich einmal durch wirklich lebensfähige Kunstphilosophie zu beseitigen. —

— Pianist Wehle ist von der Pariser Clavierfabrik Pleyel-Wolf beauftragt, eine Concertreise nach Australien zu unternehmen — eine neue Art Commis-voyageur. —

— An Stelle Labarre's ist Prumier jun. zum Harfenprofessor am Pariser Conservatorium ernannt worden. —

— Rudolph Willmers hat die erste Professorstelle an der akademischen Clavierschule Horak's in Wien angenommen. —

— Capellm. Hermann in Lübeck ist von der Direction der Bachgesellschaft in Hamburg Gesundheitsrücksichten halber zurückgetreten (er mußte zu jeder Probe von Lübeck nach Hamburg fahren). —

— C. de Beriot ist am 10. in Brüssel gestorben. —

Berichtigung. In No. 15, Pag. 144, Spalte 2, Zeile 27 von oben lese man: **E. Meyer** anstatt C. Beyer.

Bekanntmachung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Seit unserer letzten betr. Bekanntmachung sind als Mitglieder beigetreten:

Herr Raif, Musiklehrer in Berlin.
Herr Polak-Daniels, Violinist in Dresden.
Madame Olga Janina in Lemberg.
Herr B. Sulze, Organist in Weimar.
Herr J. S. Svendsen, Componist in Christiania.
Herr Dr. jur. E. Bierling in Göttingen.
Herr E. Polko, Gerichtsreferendar in Ratibor.
Frl. Mary Krebs, kgl. sächs. Kammervirtuosin in Dresden.
Herr Servais jun., Violoncellvirtuos in Weimar.
Herr M. Funger, herzogl. Hofpianist in Altenburg.
Herr R. Heckmann, Concertmeister in Mannheim.
Herr Rath Fr. Laue, Oberbürgermeister in Sondershausen.

Das **Circular** bezügl. der vom **26. bis mit 29. Mai d. J. in Weimar stattfindenden Tonkünstlerversammlung** ist an sämmtliche Mitglieder abgeschickt worden. Im Fall Nichterhaltens wolle man sich gef. an den Cassirer des Vereins, Herrn Musikalienhändler C. F. Kahnt in Leipzig wenden und etwaige Orts- und Wohnungsveränderungen genau angeben. Betreffs des **Fest-Programms** werden in der nächsten Nummer d. Bl. nähere Mittheilungen erfolgen.

Leipzig, Jena und Dresden, 19. April 1870.

Das Directorium
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 29. April 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 18.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Neue Beiträge zur älteren Kirchenmusik.

Von

Otto Blauhuth.

(Fortsetzung.)

II.

Musica divina. Annus II. Tomus II. Liber Motettorum. Regensburg, Pustet. Partitur 48 Kr. = 14 Ngr.

Mit diesem zweiten Hefte betreten wir ein anderes Gebiet der Kirchenmusik: das der Motette. Obgleich sich nicht hinwegleugnen läßt, daß diese Kunstform jederzeit ihrer praktischen Anwendbarkeit bei der öffentlichen Gottesverehrung wegen sich einer gewissen besonderen Beliebtheit und demgemäß auch Pflege zu erfreuen gehabt hat, so hat es doch neuerdings den Anschein gewonnen, als sei man von diesem Gebiete im Großen und Ganzen etwas zurückgekommen. Wenn auch Männer wie Rob. Volkmann, E. Fr. Richter, Rob. Franz und einige wenige immerhin noch entsprechend Hervorragendes gerade hier geleistet haben, so muß man sich doch veranlaßt fühlen, zuzugestehen, daß im Vergleich zur Vergangenheit unsere Motetten-Literatur in der Gegenwart bei Weitem weniger wahrhaft hohe Bedeutung in Anspruch nehmende Erzeugnisse aufzuweisen hat, als man eigentlich erwarten sollte, zumal es grade zu den charakteristischen Eigenschaften der Neuzeit gehört, daß sich jetzt ein entschieden bewußteres Kunstschaffen in allen Zweigen kund giebt und geltend macht. Es kann und soll selbstverständlich an dieser Stelle nicht unsere Aufgabe sein, die Gründe und Ursachen einer solchen leider traurigen doch offenbaren Thatsache nachzuweisen und aufzudecken; wohl aber dürfen wir nicht verschweigen, daß unserer Ansicht nach in die Motette der Gegenwart mehr und mehr ein gewisses rationalistisches Element sich eingeschlichen hat, und daß somit dieselbe ihre Aufgabe, welche u. A. vor kurzer Zeit von Frl. Lina Ramann in ihrer schätzenswerthen Monographie „Bach und Händel" sehr richtig dahin zusammengefaßt wurde, daß die Motette dem religiösen Bewußtsein religiöse Grundgedanken und Gefühle in erhebender Weise gegenüberstelle", nicht in vollem Maße mehr zu erfüllen im Stande ist. Dem entgegen macht sich statt der ihr ursprünglich eigenen Erhabenheit und Würde, die wir in so großartiger Weise z. B. bei Seb. Bach bewundern, in den meisten Motetten der neueren Zeit eine weichliche, sentimentale Melodik und oft nichts weniger als kirchliche Harmonik breit, worauf leider auch das Vorbild Mendelssohn's einen nicht unwesentlichen, nachtheiligen Einfluß ausgeübt hat. Angesichts solcher freilich nicht sehr erfreulichen Thatsachen ist das Verdienst der Herausgeber der „Musica divina" um so bedeutungsvoller anzuschlagen, die Motettenliteratur mit neuen Erscheinungen aus jener Epoche bereichert zu haben, die man von jeher nicht mit Unrecht so gern als die „Blüthenzeit der Kirchenmusik" bezeichnet hat, und zwar im vorliegenden Falle mit Werken, welche in der Zwischenzeit zwischen den die Motettenform zuerst ausgebildet habenden Niederländern bis zu deren höchster Vollendung durch Seb. Bach entstanden sind, also aus jener Periode stammen, wo Italien das von den Niederländern Begonnene aufnahm und weiter fortführte, damit endlich später Deutschland „seinem sich innerer Versenkung zuwendendem Geiste gemäß" dieser Kunstform ihre höchste Vollendung geben konnte. In allen vorliegenden Werken kennzeichnet sich der Uebergang, wo die ursprünglich spröde Form mit ihrem „dem Schnörkelwesen mittelalterlicher Zeichenkunst gleichenden Melodiengewebe" anfängt, sich zu lösen, um „zum Vollton allgemein religiöser Stimmung" zu werden, wo, kurz gesagt, die Musik beginnt, in „tönende Baukunst" sich umzugestalten. — Wenden wir uns nun zu dem vorliegenden zweiten Hefte, welches folgenden Inhalt aufweist:

I. Motettum VIII vocum: „Angelus Domini descendit de coelo", auct. Claudio Casciolini.
II. Mot. VIII voc.: „Laudemus Dominum", auct. Felice Anerio.
III. Mot. V voc.: „Justorum Animae" (Offertorium), auct. Orlando de Lasso.
IV. Mot. V. voc: „Benedicta et venerabilis es" (de B. M. Virgine), auct. Rogerio Jovanelli (Giovanelli).
V. Mot. VI voc.: „Ave Maria", auctore Orlando de Lasso.
VI. Mot. IV voc.: „Taedet animam meam", lectio ex officio defunctorum, auct. Th. Lud. de Victoria.

Schon der Ueberblick dieses Inhaltsverzeichnisses wird genügen, um ermessen zu können, daß wir es jedenfalls mit interessanten und beachtenswerthen Novitäten aus vergangener Zeit zu thun haben. — In der achtstimmigen Ostermotette von Claudio Casciolini erblicken auch wir mit dem Herausgeber eines der glänzendsten, wirksamsten und zugleich leicht aufführbarsten Werke eines mit dem Geiste seiner Kirche innig vertrauten Meisters. Schon der Anfang vermag durch seinen melodischen Fluß und seine Bewegung lebhaftes Interesse in Anspruch zu nehmen, worauf das „et super eum sedit" durch schöne Einfachheit einen angenehmen Contrast bildet, während wir den eigentlichen Glanzpunkt des Werkes von dem „sed surrexit" bis zum Schlusse hin, wo eine meisterhafte Steigerung eintritt, zu finden uns geneigt fühlen. Trotzdem will sich namentlich im Mittelsatze an einigen wenigen Stellen eine leichte Sprödigkeit und Steifheit in der Harmonik bemerkbar machen. Doch dürfte dieser Umstand dem Werke selbst in seiner Totalität wenig oder wohl gar keinen Eintrag verursachen, wenn besonders bei öffentlichen Aufführungen möglichster Fleiß und erforderlichste Sorgfalt angewendet werden. Vorzugsweise ist auf eine zahlreiche, gleichmäßige Besetzung der Stimmen zu achten, wie man ebenfalls auch vor einer allzu großen Uebereilung des Tempo's, besonders im Anfange, wo dasselbe möglichst mäßig zu halten ist, sich zu hüten hat. Eingehendere Winke hat Hr. Domkapellm. Schrems in dankenswerther Weise im Anhange mitgetheilt. Hier möge nur noch folgende Bemerkung gestattet sein, welche sich im Ganzen mehr auf die Allgemeinheit bezieht und deshalb, als nicht unwesentlich, hier am passenden Platze erscheint: „Ueberhaupt ist bei zweichörigen Compositionen als Regel zu beachten, daß der eine Chor beim Abschluß einer Periode in der Stärke des Tones immer mehr nachzulassen, der andere Chor jedoch bei Eintritt einer neuen Periode mit mehr Kraft zu beginnen hat. Die Hauptkraft concentrirt sich fast jedesmal bei dem Zusammentritte sämmtlicher acht Stimmen 2c." Dies ist also wohl zu beachten.

Die achtstimmige Motette: „Laudemus Dominum" von Felix Anerio ist von imposanter Wirkung, indem dieselbe einen hocherhabenen Jubel zum Ausdruck bringt. Bei dem dreimaligen „Gloria" (pag. 14) möchten wir uns lieber für eine Steigerung als für einen Wechsel der Tonstärke entscheiden. Im Großen und Ganzen fesselt diese Motette durch ihre lebhafte, rhythmische Beweglichkeit, wodurch Anerio sich eigentlich als ein Hauptrepräsentant der unmittelbaren Nach-Palestrina'schen Epoche documentirt, und in mancher Hinsicht möchte man eine gewisse Geistesverwandtschaft des Italieners Anerio mit dem Deutschen Johannes Eccard herauszufinden sich bewogen fühlen; es ist die Grenzscheide zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert mit ihrem fortschreitenden, in neue Bahnen strebenden Geiste, die uns hier entgegentritt, nur daß Anerio eine bescheidene Mittelstellung zwischen dem Vorhergegangenen und dem Neuerwachenden einnimmt.

Lasso's fünfstimmiges Offertorium glauben wir nicht zutreffender charakterisiren zu können, als wenn wir die Bemerkung hier wiedergeben, welche Domkapellm. Schrems demselben beigefügt hat: „Justorum animae" V vocum auct. D. d. L. ist eine wahre Perle kirchlichen Gesanges, und hat dem Herausgeber fast bei jedesmaliger Aufführung reichliche Thränen heiliger Sehnsucht ausgepreßt. Dr. Proske sagt über den Charakter dieser sacra cantio kurz und wahr: „Edel, feierlich, zart, höchst vortrefflich." Zu bemerken ist noch, daß diese Motette dem Opus magnum des Meisters entnommen ist, wo sie als No. 201 verzeichnet steht. Bei öffentlichen Aufführungen möge man sich streng an die Rathschläge und Vorschriften halten, welche im Anhange vom Herausgeber aus darauf bezüglich mitgetheilt sind.

In der Motette (Graduale) „Benedicta et venerabilis es" lernten wir Rogerio Jovanelli zum ersten Male kennen und wir müssen wegen Veröffentlichung derselben dem Herausgeber unsere Anerkennung aussprechen, zumal die Compositionen dieses Tonsetzers zu den Seltenheiten gehören. Das vorliegende Graduale ist im fugirten Style gehalten, zeichnet sich durch geschickte Contrapunctik und ziemlich eigenthümlichen melodischen Fluß aus, obgleich man sich von der Totalwirkung der allzugroßen künstlichen Durchführungen wegen, die uns an mehreren Stellen etwas gesucht erscheinen wollen, nicht einen besonders großartigen, nachhaltigen Eindruck versprechen kann. Dessenungeachtet erscheint grade deshalb, weil die Werke Jovanelli's (Giovanelli's) selten sind, einer Aufführung dieses Graduales wünschenswerth.

Das sechsstimmige Ave Maria von Orlando Lasso müssen wir für eines der schönsten erklären, die wir je kennen gelernt haben. Dasselbe ist ebenfalls dem Opus magnum des Autors No. 352 entnommen. Der erste Theil enthält ein Pater noster, der zweite dieses Ave Maria. Wenn auch der Text als Offertorium pro Festis B. M. V. etwas von der Liturgie abweicht, indem im Missale das Offertorium mit den Worten ventris tui abschließt, so kann man doch diese Wahl dem Herausgeber keineswegs verargen, ja wir sehen uns veranlaßt, dieselbe sogar gut zu heißen, indem einerseits diese Composition wegen ihrer schönen Auffassung und Gliederung aller Beachtung würdig und werth ist, und andererseits die Zahl der mehrstimmigen Ave Maria nicht so bedeutend ist, daß sich eine große Auswahl ermöglichen ließe, auch die meisten derselben, z. B. ganz besonders das fünfstimmige Ave Maria desselben Autors und das gleichfalls fünfstimmige Palestrina's ziemlich schwer zu executiren sind. Lobend ist ferner anzuerkennen, daß der Herausgeber den gewöhnlichen von der Kirche angeordneten Text supponirt hat, da der ursprünglich im Originale stehende nicht mehr liturgisch gebräuchlich ist. An dieser Stelle sonst noch über Orlandus Lassus etwas zu sagen, dürfte überflüssig erscheinen, denn welchem Tonkünstler wäre wohl der Componist der „sieben Bußpsalmen" unbekannt?

Aehnlich verhält es sich mit Vittoria, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung sicher Niemand mehr zweifelhaft sein wird. Einen neuen Beweis seiner hohen Begabung liefert uns das vorliegende Taedet animam meam, welches dem gedruckten Werke: Thomae Ludovici de Victoria Abulensis, Sacr.

Caes. Majest. Capellani, Officium Defunctorum sex Vocibus, in Obitu et Exequiis Sacrae Imperatricis Mariae. Matriti ex Typogr. regia 1605. Fol. Max. entnommen ist. Dieses durch edle Einfachheit, richtige Declamation und rührende Trauer ausgezeichnete Werk dürfte sich auch für schwächer besetzte Kirchenchöre eignen, fordert jedoch höchste Genauigkeit und vollkommenste Pronuntiation. Die Abänderung, welche sich der Herausgeber im 26. Tacte erlaubt hat, kann nur dazu beitragen, denselben im günstigsten Lichte erscheinen zu lassen, da er dadurch von Neuem einen Beweis seiner Tüchtigkeit und ausgezeichneten Befähigung für die Veröffentlichung dieser alten Schätze kirchlicher Tonkunst an den Tag gelegt hat, und fühlen wir uns veranlaßt, ihm deshalb unsere vollste Anerkennung auszusprechen. —

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Die „Meistersinger" in Berlin.*)

Erst zur dritten Vorstellung gelang es mir nach allerlei höchst ermüdenden und vergeblichen Anläufen ein Billet zu erhalten. Die Billethändler hatten bei der ersten Aufführung ganz unerhörte Preise erzielt; selbst noch bei der zweiten Aufführung stellten sie so unverschämte Forderungen (2, 4, ja 6 Frd'or.), daß sie die Kundschaft dadurch abschreckten, den rechten Moment des Absatzes versäumten und nun genöthigt waren, kurz vor und nach Beginn der Oper à tout prix loszuschlagen.**)

Die Aufführung eines neuen Musikdramas von Richard Wagner ist ein heiliger Cultus für seine Freunde, seinen Feinden aber eine erwünschte Gelegenheit der Revanche für die bitteren Wahrheiten, die er ihnen in seinen Brochüren „Das Judenthum in der Musik" und „Ueber das Dirigiren" gesagt hat, welche die Schaar der Widersacher vermehrte, die er bereits in den Musikern von Profession und den sogenannten classischen Kunstkennern besaß, als er den Muth und die Kraft hatte, der Mode trotzend, einen andern neuen Weg einzuschlagen. Das Zeichen zum Ausbruch dieser Aeußerung einer ohnmächtigen Wuth gab in Berlin bisher die Prügelscene im 2. Act, welche das unter dem Einflusse des Faustrechts stehende rauf- und händelsüchtige Zeitalter des Stoffes dieser Dichtung charakterisiren soll, und unmittelbar einem Glanzpuncte des Werkes vorangeht, einem Stimmungsbilde von so erhabener Schönheit in poetischer, musikalischer und scenischer Beziehung, wie je die deutsche Kunst erschaffen hat. Auch bei der dritten Vorstellung entstand bei dieser Stelle ein wohlorganisirtes Zischen, meist vom Parterre ausgehend, wo die Oppositionspartei ihre Acteure aufgestellt hatte.***) In meiner unmittelbaren Nähe inmitten des Parkets konnte ich keine Zischer entdecken, vielmehr applaudirten auch die jüdischen Zuhörer, als sich in den weiten Räumen ein gewaltiger, nicht endenwollender Beifallssturm erhob, welcher den entscheidendsten Sieg über die Gegner errang und zu deren totaler und schmählicher Niederlage führte. Der anwesende musikverständige Prinz Georg betheiligte sich auf's Thätigste bei diesem Applaus und auch die zarten Hände reizender hoher Damen thaten das Ihrige, soweit die Kräfte es zuließen. Kein bloßer Beifall mehr, war es vielmehr der Ausbruch einer feurigen Begeisterung, welcher sich bei offener Scene und am Schlusse jedes Actes wiederholte, ohne ferner auf Opposition zu stoßen. Einstimmigen Beifall, zu welchem sich auch wohl die Gegner Wagner's trotz aller Antipathie hingerissen fühlten, ernteten Walther's und Sachsens Lieder: „Am stillen Heerd in Winterszeit", „Dem Vogel, der heut' sang", „O! Eva hör' den Klageruf", „Ein Täubchen zeigt ihm wohl das Nest", vor Allem aber das berühmte Quintett, welches mit einem stürmischen, vier Mal sich erneuernden Applaus von dem gänzlich ausverkauften Hause geehrt wurde. Demonstrativen Beifall in Bezug auf Wagner's neue Richtung fand Sachsens Meinung über Stolzings Gesang: „In Styl und Melodei seid Ihr ein wenig frei, doch sag' ich nicht, daß es ein Fehler sei. Nur ist's nicht leicht zu behalten, und das ärgert unsre Alten!" Nach solchem Kampfe und Siege haben die „Meistersinger" nun auch in Berlin in vollem Maße das Ehrenbürgerrecht erlangt.

Die Besetzung der Oper vereinigt in sich unsere ersten und gediegensten Gesangskräfte. Niemann (Ritter Stolzing) löste seine Aufgabe mit der ihm eigenen Meisterschaft und erzielte ebenso wie der unübertreffliche Betz als Hans Sachs ergreifende und zündende Wirkung. Krüger als Lehrbube übertraf sich selbst und auch Basse zeigte sich als Beckmesser dem gesanglichen Theile seiner durch die Carricatur des falschen Accents unendlich schwierigen Rolle vollständig gewachsen. In dem Geberdenspiel muß er aber noch feineres Maßhalten bewahren und sich darin Hrn. Krüger zum Muster nehmen, weil die Wagnersche Komik äußerlich nur leise angedeutet sein will, keineswegs aber in clownhaftes Outriren verfallen darf. Von denjenigen Recensenten, welche entweder unter böswilligem Einflusse stehen oder Wagner'schen Intentionen nun einmal nicht zu folgen vermögen, wird gerügt, daß Wagner seinem Ritter Stolzing den Sieg über einen so absurden Gegner allzu leicht gemacht habe. Der Merker Beckmesser ist indeß keine eigentliche Carricatur, sondern von Hause aus ein raffinirter angesehener Ehrenmann, ein gut geschulter Sänger herrschenden Styles, der Gelehrteste der ganzen Zunft, den nur seine Liebesverirrung lächerlich und sogar zum Diebe fremden poetischen Eigenthums werden läßt. Erst durch die Entstellung des Berliner Darstellers wird er zum absurden Patron. Wagner, auf die Erfahrungen Gluck's, Beethoven's und seine eigenen anspielend, birgt hierin ein Gleichniß, wie schwer es hält, einen seit Generationen corrumpirten musikalischen Geschmack, der zu Fleisch und Blut geworden ist, einzig und allein durch wahren, veredelten Naturgesang zu besiegen. Beckmessers Partie bewegt sich in den heilig gehaltenen zunftmäßigen „Tönen" des Meistergesanges, welche die seltsamsten Namen trugen, z. B. Weberkratzen-, Schreibpapier-, abgeschiedene Vielfraß-, verschalte Fuchsweise u. s. w. und ruht auf einer mit höchster Meisterschaft gearbeiteten, interessanten contrapunctischen Unterlage.

Die Mallinger wirkte durch Zauber und Grazie der poetischen Erscheinung, durch fein nuancirtes Spiel und durch den Adel ihres seelenvollen Gesanges — glockenrein wie Joachim's Geige — mit wahrhaft liebenswürdiger Gewalt. Die Kirchen-Scene, in welcher sie durch stummes Spiel den Kampf heiliger Gefühle der Andacht gegen das Aufflammen der Himmelslust erster Liebe so meisterhaft zeichnet, die liebliche Plauderei mit Sachs unter dem blühenden Fliederbaum in der stillen mondbeglänzten Johannisnacht, ihr Auftreten im prächtigen Brautgewand, die mädchenhafte Verlegenheit in Sachsens Werkzimmer, welche sie unter dem Vorgeben eines zu knappen, drückenden Schuhes verbergen will, und das Bekränzen des ge-

*) Wegen unvermutheter Verzögerung aus einer anderen Feder als der unseres steh. Corresp. —

**) Dahin ist die von den Gegnern auf das Eifrigste colportirte Ente zu rectificiren: schon bei der zweiten Vorstellung sei der Besuch so schwach gewesen, daß die Billethändler zu halbem Preise hätten losschlagen müssen. —

***) Verschiedenen jungen Leuten waren, wie mir mitgetheilt wurde, anonym Billets zugeschickt worden mit der Weisung, das Zischen der Opposition zu unterstützen und sich nach der Vorstellung in einer bestimmten Restauration einzufinden, um ordre de bataille zu weiteren Maßregeln entgegenzunehmen. —

liebten, siegreichen Sängers der neuen „seeligen Morgentraum-Deutweise" bleiben entzückende, unvergeßliche Momente.

Orchester und Chor leisteten Vorzügliches unter der feurigen und sichern Leitung Eckert's, welcher die Seinen zur vollen Hingabe an die schwunghafte Ausführung des schwierigen Werkes zu begeistern und zur Erkenntniß der unendlichen Schönheiten der Partitur zu leiten versteht. Hinsichtlich der Besetzung des Orchesters fiel es mir auf, daß solche an Zahl dem Münchener bedeutend nachsteht, welches in Wagner'schen Opern bis zu 16 ersten, 16 zweiten Geigen, 12 Bratschen, 12 Violoncell's, 8 Contrabässen ꝛc. ꝛc. verstärkt wird, während in Berlin von den reichen Kräften der Königlichen Capelle wegen knapper Raumverhältnisse ꝛc. nur 10 erste, 8 zweite Geigen, 8 Bratschen, 6 Violoncells und 6 Contrabässe ꝛc. ꝛc. activ waren.*)

Die Ausstattung der Oper ist prachtvoll; Decorationen und Costüme wetteifern mit der innern Schönheit der Musikdichtung, um die ästhetische Berechtigung der Wagner'schen Idee des Gesammtkunstwerkes ad oculos zu beweisen, und Hein's unübertreffliche Inscenirung giebt Zeugniß, daß hier ein feinfühliger Geist gewaltet hat, welcher mit allen ästhetischen Elementen der Kunst vertraut ist und dem idealen Gedankenfluge der hohen Intentionen eines Wagner wohl zu folgen vermag. Wir erinnern nur an den Aufzug der Zünfte mit ihren Fahnen und Emblemen inmitten der wogenden fröhlichen Menge auf dem Tummelplatze der Festwiese, umschlängelt von dem Silberbande der Pegnitz, im Vordergrunde zwischen Baumgruppen die Festhalle, im Hintergrunde Burg und Stadt Nürnberg mit ihren himmelanstrebenden Thürmen, ein bewegtes, der Natur abgelauschtes Bild, aus dem vollen Menschenleben gegriffen.

So mögen denn die „Meistersinger" — dies dem deutschen Namen zum Ruhme gereichende große Nationalwerk, der Markstein einer neuen Aera deutscher Kunst, das glanzerfüllte, helleuchtende Diadem aller unsterblichen Opern des genialen Dichtercomponisten, der von sich selbst sagt, daß die Musik ihn wie ein guter Engel aus dem Wirrsal des Lebens und der Kunst errettet und zum Dichter gemacht habe — allen stark und weichgeschaffenen Seelen eine Herzenserquickung in dem nichtigen Getriebe des rauhen Lebens sein. — E. K.

München.

Das dritte Abonnementconcert der musikalischen Akademie am 23. März hatte ein etwas weniger interessantes Programm als die vorhergegangenen. Die Pastoralsymphonie stand an der Spitze und wurde im Ganzen recht gut executirt; der zweite Satz jedoch hätte durch eine lebendigere Behandlung an Wirkung gewinnen können. Das folgende, hier bisher noch unbekannte orchestrale Werk war „Iwan IV.", Charakterbild in Form einer Ouverture von Ant. Rubinstein. Man wird hoffentlich noch nicht zu den ungebildeten Menschen gezählt, wenn man nicht weiß, wer Herr Iwan IV. war und wodurch er denn eigentlich die Bedeutung errungen, in einer Ouverture verherrlicht zu werden. Hiervon konnte man sich auch im Concert sattsam überzeugen, denn gar vielfach wurde die Frage laut: Wer war Iwan IV.? Ein kurzes Programm wäre zum bessern Verständniß dienlich gewesen und gewiß dankbar begrüßt worden, denn „Iwan IV." allein ist nun einmal für uns kein Programm in dem Sinne, wie es Coriolan, Mazeppa, Prometheus, Tasso, Orpheus u. A. in der That sind. Mit diesen jedem Gebildeten bekannten Namen verbinden sich sofort in uns eine Reihe von Vorstellungen; die verschiedensten Seiten unseres Gefühls- und Seelenlebens werden durch dieselben bereits erfaßt und belebt und unter solchen Umständen findet die hinzutretende Musik einen empfänglichen Boden. Will man aber die Schutzmauer, die hier gegen alle neuere Programm-Musik aufgerichtet war, neuerdings niederreißen, so wäre der Griff nach einer symphonischen Dichtung von Liszt ein glücklicherer gewesen, als der nach „Iwan IV." Um Manchem das Nachschlagen zu ersparen, sei hier kurz bemerkt, daß Iwan Kaiser aller Reußen war und von 1547—1584 regierte. Die hervorragendste Seite seines Wesens war unmenschliche Grausamkeit, Köpfen lassen sein Vergnügen. Eine plötzliche Sinnesänderung trat bei ihm ein, als eines Tages seine Hauptstadt Moskau in Asche gelegt wurde, und sie währte so lange, als seine sanftmüthige Gemahlin Anastasia lebte. Nach deren Tode verfiel er jedoch wieder in seine alte Leidenschaft und trieb seine Liebhabereien bis an sein seliges Ende. Die Vermuthung liegt nun nahe, daß diese zwei Hauptmomente aus einem vielbewegten Leben in der Ouverture ihre Illustration gefunden haben, allein in der That gelangt man bei Anhörung derselben zu vollständiger Wahrnehmung eines solchen nicht. Vorwiegend kommt die Wildheit und Zügellosigkeit durch die verschiedensten tonlichen Mittel zum Ausdruck, während die andere Seite des Charakters nur kurz, wenn ich mich recht erinnere, durch einen allerdings sehr wirksamen Quartettsatz für Violoncelle, angedeutet wird, und der Hörer kommt auf diese Weise aus dem Gefühle der Unbehaglichkeit fast nicht heraus. Ist dies die Absicht, so kann man behaupten, daß sie erreicht wird und daß sie auch hier erreicht wurde, denn das Publicum verhielt sich ziemlich ablehnend gegen das sonst theilweise gewiß recht interessante Werk. Den Schluß der orchestralen Werke bildete Cherubini's Anacreon-Ouverture, eine hier schon oft gehörte und allezeit musterhaft ausgeführte Composition. — Ein jugendlicher Künstler, Hr. Paul Moralt spielte Spohr's Gesangscene und entfaltete hierbei eine schon recht respektable Fertigkeit. Sein Ton ist jedoch nicht groß und der Vortrag bewies, daß sich der Kunstjünger lieber ein leichter vorzutragendes Stück hätte wählen sollen. — Der gesangliche Theil des Programms nahm diesmal das Interesse des Publicums am Meisten in Anspruch und schuf einen zahlreicheren Besuch, als es sonst der Fall zu sein pflegt. Uebrigens war es weniger der gebotene Stoff, als die in den Vordergrund tretende Persönlichkeit, welche die Anziehungskraft ausübte. Sicherlich nur durch eine Verkettung mehrerer glücklicher Umstände war es nämlich der Akademie gelungen, den renommirten Gesangveteranen und Kammersänger Pischeck aus Stuttgart zu gewinnen. Seine erste Nummer, Esser's Ballade „Des Sängers Fluch" war eine etwas bedenkliche Wahl für ein Publicum von geläutertem Geschmack; und, war es Absicht oder Zufall, als besondere Zugabe nach dieser unverdaulichen Kost von Esser mußten wir das Lied von Speier „Mein Herz ist am Rhein" hinnehmen. Außerdem sang Hr. P. noch „Kornblumen" von Willmers und „Ungeduld" von Schubert. Die noch sehr kräftige Stimme des einst hochberühmten Sängers hat begreiflicherweise jetzt wenig sympathischen Klang mehr und auch der Vortrag ist nichts weniger als sehr bestechend zu nennen. Auch wurde der Eindruck keineswegs dadurch erhöht, daß H. P. seinen Gesang auf dem Flügel selbst begleitete und die Begleitungen mit eigen erfundenen geschmacklosen Schnurren ausschmückte, wodurch sein ganzes Auftreten einen so urgemüthlichen Anstrich erhielt, daß man sich unwillkürlich aus den Räumen des Odeonsaales hinausversetzt fühlte. — Einen sehr angenehmen Gegen-

*) Auch sei ein seltsamer Verstoß der Berliner Darstellung ernstlich gerügt. Im zweiten Acte hat der Nachtwächter am Schlusse seines auf dem Fdur-Dreiklang gebauten Liedes: „Lobt Gott den Herrn" in offener Scene ein breites ges mit dem ergötzlichen dumpfen Klange des landesüblichen Tuthorns zu blasen, um dadurch eine höchst komische Wirkung zu erzeugen. In Berlin aber, wo doch fast Alles für Geld zu haben ist, besitzt der Nachtwächter nur ein stummes Horn; erst nach seinem Abgange ertönt aus der Coulisse das weiche sonore ges eines Waldhorns, wodurch ein höchst origineller Zug musikalischen Humors, welcher das ganze Haus in ein herzliches Lachen versetzt haben würde, fast vollständig paralysirt wird. —

satz hierzu bildete der Vortrag einer Arie aus der Oper „Lodoiska“ von Weber durch die Hofopernsängerin Frl. Leonoff.

Das vierte Abonnementconcert am 30. März wurde eingeleitet durch Schumann's reizvolle, frische Dmoll-Symphonie, ein Werk, das sich vor allen übrigen des Meisters die Gunst des hiesigen Publicums errungen hat. Der Grund, warum es dieses Mal eine ganz besonders animirte Stimmung hervorrief, ist in der trefflichen Ausführung unter Wüllners Direction zu suchen. Wie doch sofort sympathische Wechselwirkung stattfindet, wenn der Dirigent einem Componisten warme Liebe und durchdringendes Verständniß entgegenbringt! Das Orchester spielte außerdem Mendelssohn's Hebriden-Ouverture und die zweite zu „Leonore“. Die übrigen fünf Nummern waren Solovorträge, wodurch das Concert allzusehr den Charakter eines Virtuosenconcertes bekam, was ein Kunstinstitut wie die musikalische Akademie möglichst vermeiden sollte. Frl. Ritter sang eine Arie aus „Mitrane“ von Rossi, „Des Mädchens Klage“ von Schubert sowie „Er ist gekommen“ von Rob. Franz und erntete verdienten Beifall. Ein Concert für Waldhorn von Mozart wurde von Hofmus. Strauß, einem anerkannt tüchtigen Hornisten, mit großer Bravour vorgetragen. Hr. Menter spielte ein Concertstück für Violoncell von Goltermann, welches, schon an sich etwas leer, durch empfindlichen Mangel an Reinheit der Intonation nicht grade genußreicher wurde. —

—e—

Prag.

Das dritte und letzte Concert des Conservatoriums fand am 12. in den Räumen des deutschen Landestheaters unter nochmaliger Mitwirkung von Frl. Menter statt und brachte in einer Weise, die alle bisher angeregten Erwartungen weit übertraf, folgende Nummern zu Gehör: Dmoll-Symphonie von Schumann, hier seit längerer Zeit nicht gehört, deren fünf obgleich zusammenhängende Sätze nach Dir. Krejčí's ganz richtiger Intention doch durch ganz kurze Pausen von einander gesondert waren, und deren Auffassung und Wiedergabe seitens des Orchesters wesentlich dazu beitrug, das Werk auch den weniger musikalisch Gebildeten leicht zugänglich und verständlich zu machen. Ueberhaupt ist mit Genugthuung zu constatiren, daß sich Schumann hier immer mehr und mehr einbürgert, wozu natürlicherweise derartige Aufführungen wesentlich beitragen. Als zweite Nummer spielte Frl. Menter das Adur-Concert von Liszt zum ersten Male. Es sind wunderbare Stellen in diesem ungewöhnliche Schwierigkeiten bietenden Werke, besonders im Adagio mit obligater Violoncell-Begleitung, wenn auch Ref. das Esdur-Concert wegen noch prägnanterer Gedankenentwicklung vorziehen möchte. Bewunderungswürdig ist das Riesengedächtniß der Künstlerin, welche alle Nummern aller ihrer Programme auswendig spielt. Nach dem Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem „Sommernachtstraum“ in Liszt's Bearbeitung gab sie auf nicht endenwollenden Beifall noch den Schlittschuhtanz von Liszt zu, und bewies durch diese wahrhaft außerordentliche Ausdauer, daß sie unstreitig unter allen Pianistinnen den ersten Rang einnimmt. Offen gesagt spielte Frl. M. im ersten Concerte des Conservatoriums nicht derart, wie wir es allen auswärtigen Berichten zufolge erwartet hätten, dafür aber eroberte sie sich sogleich das zweite Mal alle Sympathien im Sturme, um sie nicht mehr zu verlieren. Wir hoffen der genialen Künstlerin noch öfters zu begegnen. Statt einer neuen Composition „Die Priesterin der Isis in Rom“ von Max Bruch, der unser Publicum seit seiner vorjährigen Esdur-Symphonie ebenfalls ganz für sich gewonnen hat, und welche durch plötzliche Krankheit des Frl. Spott, einer Institutselevin, ausfiel, wurde das Andante der siebenten Symphonie von Beethoven substituirt und übte natürlich dieselbe Wirkung, wie bei der Beethovenfeier. Den Schluß bildete die Tannhäuserouverture. Die doppelte Besetzung der Streichinstrumente, 32 Violinen, 8 Violen, 8 Violoncelle, 8 Bässe, die reine Ausführung der schwierigen Bläserparte, die künstlerische Steigerung der Tempi und das Feuer, mit dem das junge Orchester in's Zeug ging, enthusiasmirte das gesammte Publicum, und wurde infolge hiervon Dir. Krejčí mehrmals stürmisch gerufen. Daß unter solchen Umständen die Auszeichnung desselben durch einen großen Lorbeerkranz wohlverdient war, ist selbstverständlich. —

Von sonstigen Concerten wären noch besonders hervorzuheben: eines zum Besten der Krumbholz-Krankenstiftung unter Mitwirkung von Mary Krebs, welche Schumann's Amoll-Concert, eine Fuge von Händel, Melodie von Rubinstein und Chopin's Amoll-Etude mit bekannter Bravour und großem Erfolge vortrug. — Ein von den Opernsängern Siehr und Uttner veranstaltetes Abschiedsconcert brachte am 8. einige sehr interessante Nummern, z. B. das Fmoll-Concertstück von Weber, von Hrn. Alfred Grünfeld, einem absolvirten Zöglinge Kullak's, mit schöner Technik und Empfindung vorgetragen, wodurch sich derselbe in ehrenvoller Weise in seiner Vaterstadt introducirte, ein Trio für zwei Oboen und Englisch-Horn von Beethoven, welches wirklich einzig in seiner Art ist, und wodurch sich die HH. Bauer, Hantank und Hobitz das ganze musikliebende Publicum zu Dank verflichtet haben, gemischte Quartette von Mendelsohn, von den Solisten und Solistinnen des deutschen Landestheaters in gelungener Weise executirt, Walther's Preisgesang aus den „Meistersingern“, von Hrn. Becko (leider nur mit Clavierbegleitung) gesungen, sodaß man sich eigentlich kein rechtes Bild von der Originalwirkung machen konnte, und endlich den Gefangenen-Chor aus „Fidelio“ unter Mitwirkung sämmtlicher Solisten und Choristen des deutschen Theaters sowie des deutschen Männergesangvereins als würdigen Abschluß. —

Am 10. gab Frl. Menter ihr zweites selbstständiges Concert unter zahlreichen Beifallsbezeugungen, Bouquets und Kränzen vor einem gewählten Publicum, das alle Räume des Convictsaales füllte. Das Programm bot: Les adieux, l'absence et le retour von Beethoven, Amoll-Präludium von Bach, Allegro von Scarlatti, Esdur-Polonaise von Chopin, Carneval von Schumann und Schlittschuhtanz von Liszt. Frl. Bubericek sang „Widmung“ von Schumann und ein russisches Lied, das weder schön noch interessant, sondern fad war. Frl. B. besitzt jedoch so schöne, sympathische Stimmmittel, daß sie selbst ein so fades Lied interessant zu machen wußte. —

An demselben Tage fand das Osteroratorium unter Mitwirkung der Damen Szégal, Plodek und der HH. Becko und Scheberta statt. Domcapellm. Skraup dirigirte. Den Chor bildeten: der deutsche Männergesangverein, die Choristen des Theaters und die Kirchenchorknaben. Hiller's „Zerstörung Jerusalems“ wurde in anerkennenswerther Weise ausgeführt und verdienen sämmtliche Mitwirkende alles Lob. —

H. Kafka.

Pest.

Vor Kurzem hatten wir wieder einmal den Genuß, Hellmesberger's Quartett aus Wien an drei Abenden zu hören. Dasselbe besteht jetzt aus den HH. J. Hellmesberger, Krancsevics, Bachrich und Popper und außerdem aus Hellmesberger jun. (zweite Viola) und Ig. Brüll (Piano). Wie lebhaftes Interesse das Erscheinen dieses Quartettvereins hier stets erregt, beweist, daß der kleine Redoutensaal jedesmal in allen Räumen überfüllt war. Auf einer wie hohen Stufe der Vollendung die Vorträge dieses Quartetts stehen, ist in d. Bl. schon oft erwähnt worden und läßt sich diesmal nur von Neuem bestätigen. Von hier bereits bekannten Werken wurden ausgeführt: Haydn's Dmoll-Quartett, Beethoven's Esdur- und Cdur-Quartett sowie Op. 135, Schumann's Clavierquintett, Mozart's Gmoll-Quintett und Volkmann's Gmoll-Quartett. Von Novitäten

bekamen wir nur ein Clavierquintett in Hmoll (Mscrpt.) von Grädener zu hören, welches trotz der exquisiten Ausführung der Vortragenden ziemlich kalt ließ, da ausgenommen einige effectvolle Stellen im Ganzen der Mangel origineller, packender Ideen fühlbar wurde und unstetes Umherirren der verschiedenartigsten Gedanken der Einheit des Eindrucks starken Abbruch that. Eine zweite auf dem Programme verzeichnete Novität: eine Violoncellsonate von Brüll unterblieb zu unserem Bedauern und wurden statt derselben durch Hrn. Popper eine Violoncellpiece und Schumann's Etudes symphoniques durch Hrn. Brüll vorgetragen. Hr. Popper, welcher uns schon von den Patti-Concerten her als ein höchst bedeutender Künstler bekannt war, errang sich auch diesmal durch seinen edlen Vortrag und großen Ton enthusiastischen Beifall und mehrmaligen Hervorruf, desgleichen Hr. Brüll, in welchem wir nicht nur einen bedeutenden Pianisten sondern auch durch und durch fein gebildeten Musiker kennen lernten. Hr. Br. verfügt über vollendete Technik, weichen, seelenvollen Anschlag und leistet, was Octavenfertigkeit anbelangt (wie wir z. B. bei dem Schumann'schen Quintett wahrnehmen konnten) Erstaunliches. Um so mehr bedauerten wir wie gesagt, diesmal Hrn. Brüll noch nicht als Componisten kennen lernen zu können. —

Desgleichen veranstaltete vor Kurzem die Ofener Sing- und Musikakademie im Pester kleinen städtischen Redoutensaale ihr neuntes Concert. Wie sich bisher alle Productionen dieses strebsamen Vereins der größten Theilnahme von Seite des Publicums zu erfreuen hatten, so war dies auch diesmal der Fall, indem ein gewähltes Publicum den Saal gänzlich füllte. Dies ist auch nicht zu verwundern, da jedes Programm dieses Vereins Neues und Interessantes verspricht. Den Anfang machte ein Chormadrigal „Geist des Allmächtigen" von Lotti. Diesem folgten: Quintett aus „Cosi fan tutti", „Klage", Chor von J. Brahms, Haydn's Oxford-Symphonie, „Im Sommer" für zwei Soprane, Alt und Tenor von Bierling und „Vater unser" für Soli, Chor und Orchester von Spohr. Es läßt sich nicht läugnen, daß dieser Verein seit der kurzen Zeit seines Bestehens höchst namhafte Fortschritte gemacht hat. Es macht sich jetzt sowohl in den Chören als auch im Orchester eine wohlthuende Sicherheit geltend, welche man vor Kurzem noch vermißte. Sämmtliche auf dem Programme verzeichnete Nummern wurden mit schönem Vortrage und vieler Präcision ausgeführt. Mit besonderem Beifall wurden der gemischte Chor „Klage" von Brahms sowie die Haydn'sche Symphonie aufgenommen. Erstere Piece mußte auf allgemeines Verlangen wiederholt werden. Auch Spohr's „Vater unser", ein in jeder Beziehung interessantes Werk, hatte sich warmer Aufnahme zu erfreuen. Besondere Anerkennung verdient noch der verdienstvolle Dirigent Hr. A. Krahl, welcher durch sein unermüdliches Streben in verhältnißmäßig so kurzer Zeit dem Vereine so allgemeine Anerkennung verschaffte. —

Ein von dem jungen Pianisten Georg Leitert gegebenes Concert war leider nicht in dem Maße besucht, als in Anbetracht der bedeutenden Leistungen desselben zu erwarten stand. Das Publicum, müde und überdrüssig in Folge der vielen Dilettanten-Wohlthätigkeits-Concerte, versäumte es mit Unrecht, dem vielversprechenden Künstler seine Theilnahme zu bezeigen. Hr. Leitert, über dessen außerordentliche künstlerische Befähigung ich schon früher berichtete, legte auch diesmal von seiner Alles überwindenden Technik, seinem weichen elegischen Anschlage sowie seiner außerordentlichen Gedächtnißkraft höchst günstiges Zeugniß ab. Doch machte sich zuweilen in den Details eine gewisse Unklarheit, ein unbewußtes sich Gehen lassen bemerkbar, welches dem einheitlichen Eindrucke Abbruch thut. Auch verfügt der jugendliche Künstler noch nicht über hinreichende physische Kraft, um Werke, wie die Tannhäuser-Ouverture in Liszt's Uebertragung mit Erfolg zur Geltung bringen zu können. Hingegen errang er sich durch den Vortrag von Bach's großer Amoll-Fuge und Chopin's Gismoll-Etude stürmischen Beifall. Die beiden Piecen lassen sich sowohl was Schnelligkeit des Zeitmaßes als auch prägnantes Spiel anbelangt, kaum vollkommener denken. Bei Schumann's „Davidsbündlern" trat obenerwähnte Unklarheit in den Details am Meisten hervor, wenn auch Hr. L. abgesehen hiervon einige Nummern daraus mit überraschend schönem Vortrage spielte. Außerdem brachte er uns zwei recht anziehende Novitäten („Tondichtung" und Scherzo) von dem hier in allgemeiner Achtung stehenden Tonkünstler Eduard Bartey zu Gehör, und erndteten damit sowohl der Concertgeber als auch der Autor allgemeinen Beifall. Als Zwischennummern sang Frl. Ilka Toperzer Mendelsohn's Frühlingslied und zwei ungarische Lieder von Kornel Abranyi, dem Redacteur der „ungarischen Musikzeitung", mit vielem Geschmacke. Letztere gehören einem vor Kurzem erschienenen Cyclus an, welcher in der hiesigen Musikwelt wohlbegründete Sensation erregte. Dieselben sind edel in Form und Gehalt und als ein erfreulicher Fortschritt auf dem Gebiete des ungarischen Kunstliedes zu verzeichnen. — Henri Gobbi.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Berlin. Am 9. Concert von Catharina Baum und Marie Braciscewska mit de Ahna, de Swert, Espenhahn, Richter ꝛc.; u. A. Clavierquintett von Al. Hundt. — Am 14. erste Symphonie-Soirée des zweiten Cyclus der k. Capelle; Programm stabil. — In der Osterwoche in Berlin und Potsdam die gewohnheitsmäßigen vier Aufführungen von Graun's „Tod Jesu" durch Hrn. Schneider, die Singakademie, den Schnöpf'schen und Wendel'schen Verein. — Am 16. geistliches Concert in der Garnison-Kirche: 13. Psalm für Frauenchor von Brahms, Orgelsoli und Arien von Bach ꝛc. — Pianist Leonhard Emil Bach veranstaltete am 22. in höchst verdienstvoller Weise eine Liszt-Soirée mit großem Orchester; u. A. kam der „Tasso" und das Esdur-Concert von Liszt zur Aufführung. —

Braunschweig. Am 5. zehntes Abonnementconcert mit Stägemann und Schlegel: Genovefaouverture von Schumann, Cmoll-Symphonie und Esdur-Concert von Beethoven, Ballade von Chopin und Lieder von Schumann und Grädener. —

Brüssel. Am 8. dritte Beethoven-Soirée Brassin's; u. A. Sonate Op. 111. — Am 10. populaires Extra-Concert: Ouverture zum „Sturm" von Taubert und zu „Genovefa" von Schumann, Sätze aus der achten Suite von Lachner und der Hmoll-Symphonie von Schubert ꝛc. —

Carlsruhe. Am 6. drittes Concert des philharmonischen Vereins unter Kalliwoda's Direction: Bach's Hmoll-Messe. Die Solisten waren die Damen Erhardt und Haas sowie die HH. Kürner und Brulliot. —

Coblenz. Das siebente Gesellschaftsconcert mit der Pianistin Walckner brachte: Einleitung zur „Loreley" von Bruch, dritter Satz aus Rheinberger's „Wallenstein", Esdur-Concert von Weber, Esdur-Polonaise von Chopin und Ouverture zur „Vestalin". —

Copenhagen. Am 11. Concert des Musikvereins: Marsch und Chor aus „Tannhäuser", Ouverture zu „Julius Cäsar" von Schumann, „Ossian", Ballade von Gade, Esdur-Concert von Beethoven ꝛc. —

Darmstadt. Am 11. viertes Concert der Hofcapelle mit der Pianistin Oswald und der Sängerin Reitz: Cdur-Symphonie von Schumann, Ouverture Op. 115 von Beethoven ꝛc. —

Eisenach. Das meisterhaft zusammengestellte Programm zu dem am 15. in der Hauptkirche unter Leitung des Hrn. Md. Thureau gegebenen Concertes bestand aus folgenden Werken: Präludium von Bach und Adagio von Kühmstedt (vorgetragen von Hrn. Org. Krause), Offertorium von Reinecke, Ave maris stella und Kyrie aus der Missa choralis von Liszt, Pater noster von Meyerbeer und sechsstimmige Motette à capella von Fr. v. Holstein. Sämmtliche

Chorwerke wurden durch den vortrefflich geschulten Kirchenchor mit sorgfältiger Nuancirung und warmer Begeisterung gesungen. Hr. Thureau hat sich durch Vorführung dieser fast sämmtlich neuen Werke ein nicht geringes Verdienst erworben. Das größte Interesse aber erregten die beiden neuen Werke von Liszt, welche so außerordentlich gefielen, daß sie in einem der nächsten Concerte wiederholt werden sollen. —

Florenz. Am 3. veranstaltete die Cherubinigesellschaft unter Direction von Frau Laussot dem auf der Reise nach Deutschland begriffenen Meister Liszt zu Ehren eine glänzende musikalische Festfeier, in welcher folgende Piecen zur Aufführung kamen: Gloria und Blanche de Provence von Cherubini, Variationen und Fuge Op. 35 von Beethoven, gespielt von Giuseppe Buonamici, einem begabten Schüler Bülow's, Mendelssohn's 43. Psalm und zwei neue Gesangwerke für gemischten Chor und Orgel von Liszt, Pater noster und Ave Maria,*) welche wiederholt zu Gehör gebracht wurden und sich einer lebhaften gesteigerten Aufnahme zu erfreuen hatten. —

Frankfurt a. M. Am 12. Aufführung der Missa solemnis, diesmal zur Genugthuung der Pariser „Revue et Gazette musicale“ von Rossini. Dieses Bl. machte nämlich bei der Leipziger Aufführung von Beethoven's Messe den köstlichen Schnitzer, statt dessen die Rossini'sche zu verzeichnen und mit chauvinistischer Genugthuung den großen Erfolg zu constatiren, welchen Rossini damit in Leipzig errungen habe! —

Glogau. Am 7. fand ein wohlthätiges Monstre-Concert der vier combinirten Musikcorps der Garnison unter Mitwirkung der HH. Md. Thieriot und Concertm. Heckmann im Stadttheater vor gut besetztem Hause statt. Das überreiche, gewählte Programm und die mustergültige Ausführung desselben bot außergewöhnliche Genüsse, die Leistungen des imposanten Orchesters wie die glänzende, schon besprochene Virtuosität Heckmann's (Mendelssohn's Violinconcert und Scherzo von Bazzini) erndteten bei jeder Nummer den ungetheilten, lebhaften Applaus des aufmerksamen Publicums. Nicht minder wurde Thieriot's symphonisches Phantasiebild „Loch Lomond“ unter Direction des Componisten durch verdienten Beifall ausgezeichnet; auch hatte bei diesem Werke Hr. Heckmann in bekannter Liebenswürdigkeit zu Ehren des Componisten unter den ersten Geigen seinen Platz genommen. Außerdem bot das Programm in seinem ersten mit vollem Orchester executirten Theile u. A. Cherubini's Anacreonouverture, Rubinstein's „Sphärenmusik“ und Schumann's Abendlied, instrum. von Joachim, während der zweite Theil des Abends durch Harmoniemusikvorträge ausgefüllt wurde. —

Halberstadt. Am 20. Concert der HH. Adolph Strehle (Violine) und Robert Hausmann (Violoncell) aus Berlin unter Mitwirkung der HH. Musikd. Tanneberg (Pianoforte), Leonhard Wolff aus Berlin (Viola) und Bergner (Contrabaß): Trio in D Op. 70 von Beethoven, Sarabande für Violoncell von Bach, Legende und Polonaise für Violine von Wieniawsky, Violoncellconcert von Molique (erster Satz), Romaneska für Violine aus dem 16. Jahrhundert, arrangirt von Bott, und Forellenquintett von Schubert. —

Hamburg. Am 5. viertes Symphonie-Concert. Programm stabil. — Am 9. Soirée des Pianisten Birgfeld: Trio von Gade &c. — Am 12. Aufführung der Bach'schen Matthäus-Passion. Als Solisten fungirten: Frl. Avé-Lallemant, Frau Joachim sowie die HH. Wolters und Hill. —

Kinderdyk. Bei Gelegenheit einer Vorlesung des Dr. Haversmidt aus Schiedam zu Gunsten eines wohlthätigen Zweckes sang eine junge talentvolle Sängerin Frl. Le Delier mit ächt künstlerischem Vortrag eine Arie aus „Mitrane“ von Rossi, Lieder von Schubert, G. Huberti und P. Benoit und feierte mit der sehr günstigen Aufnahme dieser Vorträge einen wohlverdienten Triumph. —

Leipzig. Am 21. Soirée des Pianisten Levin im Gewandhause mit den HH. Heckmann, Hermann, Hegar und dem Tenoristen Wiedemann: Schumann's Esdur-Clavier-Quartett, chromatische Phantasie und Fuge von Bach, Claviersoli von Schumann, Rubinstein, Chopin und Liszt sowie Lieder von Schubert, Schumann und Franz. —

Paris. Rubinstein wiederholte in seinem zweiten Concert am 8. seine Cdur-Phantasie; das dritte Concert fand am 13. statt. Außerdem veranstaltet er noch Concerte am 19. d. M. sowie am 5. und 11. Mai, das letztere in der italienischen Oper, wo er Schumann's Amoll-Concert spielen und seine Ocean-Symphonie dirigiren wird. — Am Charfreitag führte Pasdeloup ein Oratorium „Die sieben Worte Christi“ von Dubois auf. — Am 17. geistliches Conservatoriums-Concert mit ächt französisch bunt zusammengestelltem Programm: Adur-Symphonie von Beethoven, doppelchörige Messe von Bach, Ouverture zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn, Sanctus und Pie Jesu aus dem Requiem von Gounod, Gmoll-Symphonie von Mozart und Schlußsatz aus dem zweiten Theile der „Schöpfung“ von Haydn. —

Stettin. Am 5. viertes Symphonie-Concert; u. A. Vorspiel zu „Lohengrin“ und Hmoll-Symphonie von Schubert. —

Zürich. Am 19. Concert des Pianisten Nägeli: Clavierconcert Op. 4 von Speidel, Clavierstücke von Nägeli, Flügel, Lobe, Bach, Asioli, Weber, große Sonate von Tomaschek, Gesänge von Klein, Kreutzer &c. —

Personalnachrichten.

— Tichatscheck hat in Rotterdam als Rienzi, Lohengrin, und Eleazar mit großem Erfolge gastirt. —

— Frau Kainz-Prause in Dresden ist zur königl. Kammersängerin ernannt worden. —

— Violoncellvirtuos Krumbholz aus Stuttgart concertirte in letzter Zeit in Saarbrücken, Saarlouis, Trier (zwei Mal), Landau und Fulda, überall mit großem Erfolge, und sagt u. A. die „Trier Z.“: „Das Concert des Kammervirt. Hrn. Kr. fand im Casinosaale vor einem zahlreichen Publicum statt. Unter den Leistungen auf allen Gebieten der Kunst, die seit Jahren in Trier geboten wurden, steht die des Hrn. Kr. obenan, er ist ein wirklicher, ganzer Künstler. Mendelssohn's Ddur-Sonate gab noch keinen Anhaltspunct für die Beurtheilung des Virtuosen. Desto größer war der Eindruck, den Schubert's Ave Maria und ein Nocturne von Chopin machten. In dem Vortrage dieser einfachen Melodien sprachen sich alle charakteristischen Vorzüge des Concertgebers aus: edle abgerundete Vortragsweise, harmonische Schönheit der Nüancirung, ächt künstlerische Vortragsweise und tadellose Correctheit. Wir könnten sein Spiel als „distinguirt“ bezeichnen. Ueberall wurde das rechte Maß der Schönheit innegehalten. Goltermann's Concert und eine Phantasie von Servais sind schon materiell genommen ganz außergewöhnlich große Aufgaben. Hr. Kr. löste sie glänzend, indem er die Schwierigkeiten spielend überwand, aber vorzüglichen Nachdruck auch hier wiederum auf vollendeten Ausdruck der melodiösen Partie legte. Er bewies, daß er den Kunststückchen des Virtuosen, auf dem Violoncell Clavier, Geige und im Nothfall auch Fagott spielen zu können, gewachsen sei, aber seine ganze Seele legte er doch nur in den Gesang des Instrumentes. Der Beifall war begeistert und stürmisch.“ —

— Bilse hat mit seiner auf 75 Mann verstärkten Capelle Berlin am 25. verlassen, um in Petersburg zu concertiren. —

— Gestorben ist in Berlin am 14. der ehemalige gefeierte kgl. Hofopernsänger Bader im Alter von 81 Jahren. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Bei Michel Lévy in Paris sind nun endlich die Memoiren von Berlioz erschienen; ein stattlicher Band von über 500 Seiten. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Die Intendanz des Weimar'schen Hoftheaters veranstaltet vom 19. bis 29. Juni eine Serie von hervorragenden Aufführungen Wagner'scher Opern, nämlich vom „Fliegenden Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Tristan und Isolde“ und den „Meistersingern“. Für die Haupt- und Nebenrollen sind die namhaftesten deutschen Künstler gewonnen, nämlich: Niemann, Nachbaur, Scaria, Gunz, Schild, v. Milde, Frau Mallinger, Fränl. Brandt, Frl. Reiß &c. Die Chöre werden bedeutend verstärkt. Richard Wagner wird zu diesen Vorstellungen erwartet. Da zu denselben bereits eine ziemliche Anzahl von Plätzen aus weiter Ferne, wie z. B. aus Paris, Petersburg &c., bestellt worden sind, möchten wir den auf diese seltenen dramatischen Festabende Reflectirenden rathen, ihre Bestellungen möglichst bald an die dortige Intendanz zu richten. —

---

*) Beide Werke, von denen namentlich das zweite von großem melodischen Reiz, sind soeben bei Pustet in Regensburg erschienen, desgleichen bei Repos in Paris von Liszt ein Requiem für Männerstimmen und eine neue große Messe für Männerchor und Orgel. —

Bekanntmachung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Das Programm der diesjährigen **Tonkünstlerversammlung zu Weimar** hat bis jetzt ungefähr folgendermaßen festgestellt werden können:

I. **Donnerstag den 26. Mai. Vortrag** des Herrn Professor K. Porges aus München über „Beethoven". — **Concert in der Stadtkirche:** Beethoven's „Missa solemnis".

II. **Freitag den 27. Mai. Vormittags: Kammermusik-Concert neuerer Werke** im Saale der „Erholung" (Goldmark, Kiel, v. Faminzin, Svendsen ꝛc.)

III. **Freitag Nachmittag: Orchesterconcert neuerer Werke** im großh. Hoftheater (G. Weber, „Zur Ilinde", F. Draeseke, „Lacrymosa"; R. Schumann, Violoncellconcert; H. Schulz, Psalm 42/43; Damrosch, Festouverture. Gesangsolo. F. Liszt, Esdur-Pianoforte-Concert. St. Saëns, „Die Hochzeit des Prometheus".)

IV. **Sonnabend den 28. Mai. Vortrag** des Herrn Professor L. Nohl aus München über „Beethoven". — **Kammermusik-Concert nur Beethoven'scher Werke.**

V. **Sonntag den 29. Mai. Geschäftliche Verhandlungen. — Orchesterconcert im Hoftheater, dem Andenken Beethoven's gewidmet** (E. Lassen, „Beethoven-Ouverture", v. Bodenstedt, „Beethoven-Prolog", F. Liszt, „Beethoven-Cantate". Beethoven, Neunte Symphonie.)

Etwaige Abänderungen des Programms bleiben vorbehalten.

Seit unserer letzten betr. Bekanntmachung sind als Mitglieder beigetreten:

Herr G. Haring in Bernburg.
Herr F. Lauer, Musiklehrer in Schweinfurt.
Fräul. H. Schneider, Musiklehrerin am Ramann'schen Institut in Nürnberg.
Herr H. Tietz, herzogl. sächs. Hofpianist in Gotha.
Herr Trenkle, Musiklehrer in St. Franzisko.
Herr Hugibert Ries, Dichter und Componist in Sondershausen.
Herr Robert Prölß, Schriftsteller in Dresden.
Herr W. A. Weiß, Lehrer in Mühlhausen.
Herr E. Schönemann, Organist in Suhl.
Herr Bromme, Lehrer in Neudorf b. Suhl.

Leipzig, Jena und Dresden, 19. April 1870.

Das Directorium
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 6. Mai 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 19.

Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber die Entwicklung der Sonatenform und R. Viole's Sonatencyclus.

Von

Otto Reinsdorf.

Es ist ein Irrthum — und die Kunstgeschichte widerlegt ihn hinlänglich — zu behaupten, das Schöne an sich, nämlich das momentan für schön Erklärte, bliebe für alle Zeiten schön.*) Mit der rastlos vorwärtsschreitenden Zeit ändern sich Bedürfnisse und Anschauungen eines Volkes. Was Wissenschaft und Kunst aus dem unerschöpflichen Born des Lebens heute an das Licht fördern, steigt auf die Schultern des gestern Gewordenen; was morgen errungen wird, hat das heute Geschaffene zum Grundstein. So baut sich das Gebäude des menschlichen Wissens und Könnens zu einem immer prächtigeren Palaste auf. Die Völker treten ein und stehen bewundernd still. Bald aber gewöhnt sich das Auge an den Glanz des neu Geschaffenen; durch nähere Betrachtung wird es zum Gemeingut, es geht in das Bewußtsein der gesammten Menschheit über und vertieft ihre Ideen und Anschauungen, indem es dieselben erweitert. So schreitet das Volk fort in der Erkenntniß des Edlen und Guten, und was noch vor Kurzem sein ganzes Bewußtsein auszufüllen vermochte, das genügt ihm heute nicht mehr. — So erklärt es sich, weshalb auch die wahrhaft klassischen Kunstwerke — diejenigen Kunstschöpfungen nämlich, welche die höchsten Spitzen einer Entwicklungsstufe der Menschheit bilden — nicht für alle Zeiten im Bewußtsein des Volkes gleich lebendig bleiben, weshalb sie im Fortgang der Geschichte bis zu gewissem Grade mehr oder weniger zu überwundenen Standpuncten werden. Dieser so oft gemißbrauchte oder — meist absichtlich — falsch verstandene Ausdruck „überwundener Standpunct“ soll jedoch deshalb den klassischen Werken durchaus Nichts an ihrer wahren, unvergänglichen Größe zu schmälern versuchen; das Klassische wird zwar im Laufe der Zeiten ebenfalls mehr und mehr zum bloßen Entwicklungsmoment, aber als solches ist und bleibt es von ewiger Dauer, weil es ein nothwendiges und unvergängliches Glied in der Geschichte der menschlichen Entwicklung bezeichnet. Dadurch unterscheidet es sich ganz bedeutend von dem wirklich Veraltenden, das nur für den Forscher gelegentlich noch einmal vorübergehendes Leben gewinnt. In diesem und keinem andern Sinne ist der Ausdruck „überwundener Standpunct“ zu verstehen.

Wenn wir das Gesagte auf die musikalische Form im Allgemeinen anwenden, so ergiebt sich zunächst Folgendes: Form ist weiter Nichts als der Ausdruck der Endlichkeit; in diesem Sinne nennt Kant auch die Zeit eine reine Form der der sinnlichen Anschauung. Das Unendliche bedarf keiner Form, aber für endliche Wesen erscheint es in der Kunst durch vollendete Form. Jede vollendete Form enthält also das Unendliche oder Ideale unter einem endlichen Ausdruck; aber diese Form selbst ist das Product der Freiheit eines zur Unendlichkeit berufenen Wesens, das diese Unendlichkeit in seiner Subjectivität aufnimmt und die Form, als freies Product seiner subjectiven Thätigkeit, zum Dasein ruft. Das allgemeine Gesetz für alle Kunstform: die innigste Harmonie zwischen Correctheit und Schönheit überhaupt, gilt auch in seinem vollen Umfange für die Tonkunst. Auf dieser Harmonie beruht die Vollendung und Vollkommenheit des Styls. Die Correctheit der stylistischen Form wird erreicht durch die sinnlich vollkom-

*) Wenn wir auch mit der Ausdrucksweise einzelner Stellen nicht vollkommen übereinzustimmen vermögen, so mochten wir doch dem Aufsatze wegen seines sonst vielfach anregenden Inhaltes die Aufnahme nicht versagen. D. R.

mene Wahrheit in den dargestellten Vorstellungen. Nur die aus ihr hervorleuchtende innere Wahrheit ist der Prüfstein für die Correctheit der Form; sie ist daher nur von der Vorstellung abhängig, von welcher der Künstler bei seinem Schaffen ausging und wird umsomehr erreicht, je klarer der Künstler seine Vorstellung zur sinnlichen Anschauung zu bringen vermag.—

Die bisher allgemein übliche Sonatenform ist hervorgegangen aus der alten Suite, und zwar war es unseres Wissens zuerst Johann Kuhnau (geb. 1667, gest. den 25. Juni 1721), der Sonaten im heutigen Sinne, wenn auch noch klein und nur wenig ausgebildet, componirte. Zwar hat der Neapolitaner Domenico Scarlatti (1683—1757) ebenfalls Compositionen unter dem Titel „Sonaten" geschrieben, aber doch erst später als Kuhnau, und auch nur in einem Satze, in der Anlage etwa unsrem heutigen „ersten Satze" entsprechend. Kuhnau's „Sonaten" bestanden dagegen schon aus drei Sätzen: nämlich aus einem Haupt-, einem Schluß- und einem Mittelsatze. Die Sonatenform, welche später eine so weittragende Bedeutung erlangen und auf das ganze Gebiet der Musik so reformatorisch wirken sollte, ist demnach eine deutsche Erfindung und Kuhnau somit, was die Form betrifft, der Vater der gesammten neueren Instrumentalmusik. Natürlich ist dieselbe bei ihm noch sehr einfach; in den Sonaten, welche die beiden Sammelwerke „Clavierübung, bestehend in sieben Partien 2c. Allen Liebhabern zu Sonderbahrer Annehmlichkeit ausgesetzet" (Leipzig 1695) und „Johann Kuhnau's Frische Clavierfrüchte oder Sieben Sonaten von guter Invention und Manier auf dem Claviere zu spielen. Dresden und Leipzig, in Verlegung Joh. Cristoph Zimmermann's 1110" enthalten, ist ein erster Satz etwa 30, ein Adagio 16 Tacte, ein Schlußsatz bald mehr bald weniger lang als der erste.

Diese Andeutungen über den Ursprung der traditionellen Sonatenform mögen genügen. Sebastian Bach hat diese neue Kunstform wenig cultivirt; auf eine höhere Stufe der Vollendung brachte sie dagegen sein Sohn Philipp Emanuel, dessen „Sonaten für Kenner und Liebhaber" noch heute einen nicht blos historischen Werth haben. Welchen Einfluß Ph. E. Bach auf das Kunststreben seiner Zeit hatte und wie er von derselben geschätzt wurde, geht aus folgender Aeußerung Mozart's hervor: „Er ist der Meister, wir sind die Bub'n. Wer von uns etwas Rechtes kann, der hat's von ihm gelernt, und wer das nicht zugeben will, der ist ein — —. Freilich, mit dem, was er da macht, können wir nichts mehr anfangen, aber wie er's macht! Das ist's!"

Zu ihrer eigentlichen großen Bedeutung für die gesammte Instrumentalmusik wurde jedoch die Sonatenform erst durch Haydn erhoben, indem dieser Meister sie gleichzeitig für die Symphonie und die Werke der Kammermusik verwendete. Dadurch erhob er die Regeln der neuen Kunstform zu einem Kunstgesetze, welchem sich alle ihm zunächst folgenden Meister unterordneten.

Zu jener Zeit jedoch, als Haydn die neue Form zu cultiviren begann, war dieselbe noch ein Kind, das erst mit der Zeit zur vollen Manneskraft heranreifen mußte. Niemand aber eignete sich wohl so sehr, das Kind zu pflegen, als grade Haydn mit seinem so durchaus kindlichen Wesen und unschuldsvoll verklärten Schaffen. Was Haydn zur künstlerischen That drängt, ist der Eindruck, den seine Umgebung auf ihn macht. Harmlos kindliche Freude an der Natur und ihren Schönheiten veranlaßt ihn, die Feder zu ergreifen und seine Empfindungen in Tönen auszuströmen. Daher die sprudelnde Frische seiner Melodik, die Naivetät und Einfachheit seiner Durcharbeitung. Sein ganzer künstlerischer Charakter ist weniger darauf angelegt, in die Tiefen der Kunst hinabzusteigen und nach dem Verborgenen zu forschen; er begnügt sich vielfach mit dem krystallenen Schaum und hat seine Lust daran, wie die aufsteigenden Perlen im Sonnenlichte glitzern. Er hat seine Wohnung gleichsam am Rande einer blumigen Wiese aufgeschlagen, und wenn er nun am thaufrischen Morgen heraustritt, so sieht er Blüthen und Gräser mit herrlichen in den verschiedensten Farben prangenden Perlen übersät. Zwar weiß er, daß alle diese glänzenden Perlen nur Thautropfen sind und daß die Sonne es ist, welche ihnen die Farbenpracht verleiht und sie zugleich auch wiederum hinwegküßt, aber dadurch läßt er sich seinen Genuß nicht verkümmern; mit der unschuldsvoll reinen Freude eines Kindes lächelt er dem duftigen Morgen zu und genießt die Schönheit lieber aus der Ferne, als daß er sie durch Nähertreten illusorisch macht. So ist Haydn's Charakter beschaffen und er findet sich auch allen seinen Schöpfungen aufgeprägt. Für das Aussprechen nun seiner durch Natur, Leben 2c. häufig und mannigfach angeregten Empfindungen erschien ihm, sobald dieselben nur momentan hervorgerufen waren, die Claviersonate in ihrem damals noch geringem Umfange als die passendste Form. Der erste Satz war sehr geeignet, den ersten Ausbruch der Freude über irgend Etwas musikalisch zu versinnlichen, während sich im Mittelsatz die ruhig träumende Behaglichkeit malen ließ, welche der ersten Aufwallung als wohlthätige Reaction folgte, in welcher das Gemüth gewissermaßen erst zum rechten Genusse gelangt und die Gedanken durch die Seele ziehen wie Schwäne über einen spiegelklaren See. Aber mit einem kräftigen Rucke reißt der Meister sich aus seinen Träumereien empor; nochmals rafft er alle seine Empfindungen zusammen und strömt im letzten Satze aus, was sein Herz bewegt, um mit vollem Bewußtsein unbefangen in das tägliche Leben zurückkehren zu können. So erklärt es sich, warum die Sonaten Haydn's einander Alle so ähnlich sehen, zugleich aber auch, warum in jedem Satze neue Melodien und Motive herrschen. Wenn es den Meister zum Schaffen drängte, war sein Gemüth gewiß eben zu sehr erfüllt von den Bildern, welche ihn grade beschäftigten, als daß er denselben durch einen einzigen Gedanken hätte Ausdruck geben können. Weil ihn aber während des Schaffens immer dieselbe Stimmung beseelte, erscheint doch jedes seiner Werke trotz der thematischen Unterschiede wie aus einem Gusse, als ein innerlich fertiges Ganze.

Eine Haydn zwar ähnliche, aber doch auf ganz anderer Grundlage ruhende künstlerische Subjectivität zeigt Mozart. Wenn Haydn das harmlose, gutmüthige Kind einer gemäßigten Zone ist, so ist dagegen Mozart schon etwas mehr der feurige Sohn des Südens. Er kennt die Genüsse des Lebens und weiß dieselben zu genießen. Mit seinem liebeerfüllten, weiblicher Schönheit gegenüber nichts weniger als unempfindlichen Herzen und seine Vorliebe für alles die Lebensgeister angenehm moussirend Erregende bietet er das Bild eines ächten, sorglosen Künstlers, der sich des Vollbesitzes seiner Kraft bewußt, deshalb keineswegs sparsam mit derselben umgeht. Wie er uns aber als Mensch entgegentritt, so auch als Künstler. Mozart greift tief hinein in die Schätze seines Innern, er schafft stets aus dem Vollen heraus und wenn er giebt, giebt er mit vollen Händen. Es ist hier nicht der Ort zu einer ausführlichern Charakteristik Mozart's, da ja der Schwerpunkt seines Schaffens in der dramatischen Musik liegt und wir uns hier dagegen ausschließlich

mit der Sonate beschäftigen. Aber auch was letztere betrifft, finden wir das über Mozart's Schöpfungen überhaupt Gesagte in seinen Sonaten ebenfalls bestätigt. Im Charakter sind sie ganz der Auffassung, in welcher Mozart das Leben überhaupt erblickte, entsprechend. Dieselbe übermüthige Lust sprudelt aus ihnen hervor; zugleich offenbaren sie aber auch das reiche Gemüth ihres Schöpfers. Mozart's Sonaten sind schon inhaltlich bedeutender, ihr ganzes Wesen ist ein weit vertiefteres als bei Haydn. Sie sind ein entschiedener Fortschritt gegen früher; durch Mozart gewinnt die Sonatenform höhere Bedeutung, indem er ihren Umfang erweitert, vollkräftiger in die Saiten greift, eine reichere Harmonik zur Anwendung bringt. Er bringt überhaupt die Sonate ihrer höchsten Entwicklung näher, indem er mehr und mehr von dem naiven Künstlerschaffen abstrahirt und an dessen Stelle den künstlerischen Gedanken zu setzen versucht. Letzteres gelingt ihm aber doch noch nicht vollständig.

Erst Beethoven war es beschieden, die Sonate in ihrer ganzen Größe zu entwickeln. „Beethoven's That (sagt Brendel) war die Rückwendung zum Geist, der zugleich sinnlichen Richtung seines Vorgängers gegenüber, war das erneute Durchbrechen der Schranken der Erscheinung. Dies bezeichnet den großen Aufschwung, welchen unsere Tonkunst in neuerer Zeit gewonnen hat. Eine Unendlichkeit des Geistes hat sich aufgethan und ein umfassender Horizont ist eröffnet; es ist das Uebergewicht des Idealen, welches in allen dem Fortschritt angehörenden Erscheinungen sich geltend macht und nach jeder Seite hin die früheren Schranken überwindet, es ist die zur Spitze hindrängende Subjectivität, welche nach Befreiung ringt." An die Stelle der unbefangenen Lebensanschauung und des sorglosen Genusses tritt jetzt der Gedanke. Beethoven wird nicht blos von jener heitern Lebenslust erfüllt, er besitzt nicht jenes Genüge an den alltäglichen Verhältnissen, wie besonders Haydn und zum Theil auch noch Mozart; er ist eine stürmische, von den tiefsten Leidenschaften bewegte Natur, er verschließt sich in sein eigenes Ich, grollend mit dem Schicksal. Bei aller Zartheit der Empfindung ist er doch ein eiserner, scharf ausgeprägter Charakter, während Mozart, ein Bild heiteren Künstlerthums, ohne Nachtheil zwar für Festigkeit und Consequenz, doch in Folge seiner Universalität in allen Farben schillert. Beethoven ist der Inhalt, der ihn erfüllt, Hauptzweck, vor dem alles Andere in den Hintergrund treten muß. Dadurch erst giebt er der Sonatenform ihre volle Bedeutsamkeit; er leistet Gigantisches in ihr, und als er sie erschöpft hat, da — zerbricht er die Form.

Unter Haydn war die Sonatenform ein Kind, unter Mozart wurde sie zum Jüngling, Beethoven erzog sie zum Manne. Wie aber nur die Thaten eines bedeutenden Menschen vollen Werth haben, die er als Mann verrichtet, weil er sie erst als solcher in ihrer ganzen Tragweite ermessen kann, so können auch nur Beethoven's Sonaten von ewiger Dauer sein, während diejenigen seiner Vorgänger ziemlich durchgängig nur historischen Werth beanspruchen dürfen. Sie sind Charakterzüge aus der Kindheit und Jugend der Sonate und werden von der Kunstgeschichte als solche berichtet, wie man ja auch in der Lebensbeschreibung eines hervorragenden Mannes Handlungen aus seiner Kindheit erzählt, die auf seine späteren Thaten ein erläuterndes Licht werfen.

Eine Kunstform hat so lange ihre Berechtigung, als sie nicht erschöpft ist; ist sie das aber, so muß sie einer anderen weichen. Diesen Satz auf die Sonatenform angewandt, müssen wir zugeben, daß dieselbe ihre Berechtigung neuerdings verloren hat, und zwar einfach deshalb, weil Beethoven das Größte, Höchste ausgesprochen hat, was überhaupt in ihr zu sagen war. Alle späteren Versuche, jene ältere, hiermit erschöpfte Form dieser Gattung neu zu beleben, waren mehr oder weniger verfehlte Experimente; sie hatten keinen weiteren Erfolg, als etwa das schwache Aufzucken eines leblosen Körpers bei Anwendung galvanischer Apparate.

Sollte jedoch deshalb die Sonate überhaupt und für immer der Vergessenheit preisgegeben werden? Keineswegs. Im Gegentheil hatte der letzte Beethoven eine ganz neue Perspective eröffnet, er hatte die Bahn für eine neue Aera der Sonatenform gebrochen. Er war es ja, der die gesammte Instrumentalmusik auf eine höhere Stufe — ich möchte fast sagen sittlicher Vollkommenheit geführt hatte, indem er den hemmenden Formalismus verwarf und an seine Stelle die freie Entwicklung des Gedankens setzte. Jener Formalismus hatte einst seine volle Berechtigung, nämlich die Bestimmung, das Gefäß für einen großen Inhalt zu schaffen, aber seine Lebensdauer hing lediglich von den Stimmungen der Zeit ab und erlosch, als er seine Bestimmung erfüllt hatte. Der Geist dagegen läßt sich, einmal erweckt, nicht wieder tödten, und wenn er in der einen Form seiner Aufgabe nicht mehr genügen kann, so verwirft er sie und wählt eine andere. Kurz, es kam darauf an, eine Form zu finden, in welche der neue Geist gefaßt werden konnte. Dieser neue Geist aber war und ist der Gedanke, und zwar der bedeutende, schon an sich berechtigte Gedanke. Sollte der Gedanke an die Stelle der Materie treten, so ließ sich die alte Sonatenform mit ihren drei oder vier Sätzen, von denen in der Regel jeder seinen besonderen Inhalt für sich hatte, für freiere Entfaltung und logische Auseinandersetzung des Gedankens nicht mehr benutzen. Die drei Sätze an sich konnten wohl ungehindert stehen bleiben, ja, sie waren sogar, wenn auch nicht nothwendig, so doch vortheilhaft zu verwenden, damit der Gedanke nach verschiedenen Richtungen hin sich dramatisch lebendig genug entwickeln könne. Was aber beseitigt werden mußte, das war der verschiedene Inhalt dieser Sätze. Vielmehr mußten sie von nun an aus dem einen Gedanken hervorwachsen; derselbe Geist mußte gewissermaßen über ihnen schweben. Selbstverständlich konnte für eine so beschaffene Kunstform nur ein durchaus bedeutender Gedanke als geistiger Mittelpunct dienen, ein Gedanke, der erst durch die verschiedenartigste Auslegung, für welche die verschiedenen Sätze das geeignete Feld boten, zum vollen Verständnisse gebracht werden konnte. Ließ sich aber die Form in dieser Weise feststellen, so war zweierlei gewonnen: auf der einen Seite eine einheitliche, in ihren einzelnen Theilen organisch zusammenhängende Form, auf der andern ein wirklich bedeutender geistiger Mittelpunct für dieselbe.

Diese Form wurde geschaffen und wird fortan spätern Generationen so lange zum Muster dienen, bis sie nicht von Neuem durch eine andere verdrängt wird. Liszt schrieb in ihr seine große Hdur-Sonate „an Robert Schumann." Die Erschaffung dieser neuen Sonatenform war eine der größten künstlerischen Thaten Liszt's.*) Wie es aber in dem Wesen dieses Meisters liegt, immer nur nach den höchsten Problemen der Kunst zu greifen, um dieselben in der genialsten Weise zur

*) Die alte Sonate hatte zugleich als Modell für Symphonien und Kammermusikwerke gedient, und auch nach dieser Seite hin bewies Liszt die Lebensfähigkeit der neuen Form, indem er sie seinen symphonischen Dichtungen und Clavierconcerten zu Grunde legte. —

sinnlichen Anschauung zu bringen, in die Tiefen hinabzusteigen, um aus dem Urquell alles menschlichen Könnens zu schöpfen, so giebt er uns auch in seiner Hmoll-Sonate sogleich ein Werk von unermeßlicher Größe und Tiefe, ein Werk, zu dem wir kleinen Geister nur mit ehrfurchtsvoller Bewunderung emporblicken können, so gigantisch steht dasselbe da.

Jahrelang aber fehlte es an Mustern von geringerem Umfange; man mußte sich erst an das Neue gewöhnen, es kennen und verstehen lernen. Jetzt endlich sind wir im Besitze dieser lange entbehrten Muster; sie liegen vor in den zehn Sonaten des so früh gestorbenen Rudolf Viole. Einer der begabtesten Schüler Liszt's, hat er dessen gesammte Theorie in sich aufgenommen und in glänzender Weise praktisch bewährt.

Mögen diese, die früheren Einzelbesprechungen gewissermaßen abschließenden Zeilen dazu beitragen, diesen Sonaten eine immer weitere Verbreitung zu verschaffen, ihnen die Anerkennung zu erwirken, welche sie in vollem Maße verdienen.

Die zehn Sonaten Viole's — zum Theil bereits in d. Bl. ehrenvoll besprochen — bilden eine Reihe von Meisterwerken, welche, wie aus der Anordnung des Ganzen leicht ersichtlich, einen doppelten Zweck verfolgen. Erstens sind sie für den Unterricht bestimmt und schreiten in Folge dessen vom Leichteren zum Schwierigeren fort; dann aber sollen sie auch das Bedürfniß des Hauses nach edler musikalischer Nahrung befriedigen. Beide Zwecke erfüllen sie in gleichem Maße auf das Vollkommenste. Einige Andeutungen mögen genügen, den hohen künstlerischen Werth der Viole'schen Sonaten zu zeigen.

Die erste Sonate (Cdur) ist sehr einfach gehalten. Ohne großen Aufwand von harmonischen Mitteln werden im ersten und letzten Satze die bei Beginn derselben scharf ausgeprägt hervortretenden Themen in geistvollster Weise verarbeitet. Desto größere Schönheiten in harmonischer Beziehung entfaltet der Mittelsatz, ein Trauermarsch. Aus einem einfachen nur rhythmischen Motiv hervorgegangen, überrascht er fast in jedem Tacte durch kühne, nie jedoch excentrische sondern stets feinsinnig gewählte Modulation. Die technischen Schwierigkeiten des Werkes sind nicht bedeutend und von Clavierschülern der Mittelstufe leicht zu überwinden. Sehr praktisch ist dasselbe für kleine Hände berechnet, indem sich in der ganzen Sonate nirgends eine Octave vorfindet.

Schon von größerer Bedeutung ist die zweite Sonate (Amoll). Der poetische Grundgedanke findet sich hier, scharf zugespitzt, als Hauptsache hingestellt. Er durchzieht das ganze Werk; aus ihm heraus wachsen die einzelnen Partien desselben. Ueber dem Ganzen schwebt ein Zug sehnsuchtschwellender Melancholie, welcher besonders im Mittelsatze in einer wehmüthigen, gleichsam still resignirenden Melodie seinen vollsten Ausdruck findet.

Der grade Gegensatz zu der zweiten Sonate ist die dritte (Fdur). Hier weht frisches, fröhliches Leben; in lustigem Reigen ziehen die Genien des Lenzes an uns vorüber und laden uns ein, hinauszugehen in die freie Natur und den Mai zu feiern, der soeben mit Vogelsang und Waldesgrün seinen Einzug hält. Das Adagio dieser Sonate ist, kann man behaupten, eines der schönsten, welche seit Beethoven geschrieben wurden. Hätte Viole Nichts geschaffen als diesen Mittelsatz, er würde sich mit ihm bereits einen unvergänglichen Denkstein gesetzt haben.

Mit fast dämonischer Wildheit enthüllt sich in der vierten Sonate (Dmoll) unseren Augen das Bild eines stürmischen Charakters. Mit tiefer psychologischer Wahrheit ist der Grundgedanke das ganze Werk hindurch festgehalten, und so ist ein Seelengemälde entstanden, welches unter den Werken der neuern Zeit — diejenigen Liszt's natürlich abgerechnet — kaum seines Gleichen finden dürfte.

Ruhiger ist der Verlauf der fünften Sonate (Hmoll). Zwar herrscht auch in ihr die Leidenschaft, aber sie ist milder, resignirter. Eigenthümlich ist die Form dieses Werkes: eine schmerzlich klagende Romanze, ein gleichsam zum energischen Emporraffen aufforderndes Intermezzo und ein Allegro, in welchem die in der Romanze niedergelegte Leidenschaft noch einmal ausbricht und im Kampfe mit dem Intermezzo stürmt und wogt, bis endlich das Gemüth völlig zur Ruhe gelangt und am Schlusse seine völlige Spiegelklarheit wiedergewinnt.

Ein Bild ruhigen Gemüthslebens ist die sechste Sonate (Dmoll). Leidenschaftslos, nur sanft bewegt, fließt sie dahin, einem klaren Bache gleich, dessen gleichmäßige Ruhe nur gelegentlich durch einige Kiesel unterbrochen wird.

Indem wir eine ausführliche Kritik der soeben erst erschienenen letzten vier Sonaten derselben gediegenen Feder überlassen, welche die ersten sechs schon beurtheilte, begnügen wir uns hier mit der Bemerkung, daß dieselben in würdigster Weise die Reihe beschließen. Als ganz besonders ausgezeichnet erwähnen wir speciell die Finale's der siebenten und neunten Sonate sowie No. 10, Liszt gewidmet. —

Es war unsere Absicht, zu zeigen, wie die traditionelle Sonatenform einer Reformation dringend bedurfte und wie sie ins Leben trat. Jeder Einsichtsvolle, hoffen wir, wird unseren Ausführungen beistimmen und nicht aus falscher Pietät, nicht um Personen zu verhimmeln, in einer Angelegenheit, wo es sich lediglich um die Sache handelt, eine Form erhalten wissen wollen, die sich längst überlebt hat. In Liszt haben wir Muster für die große, in Viole für die kleinere Form. Suchen wir diesen Tondichtern nachzustreben, anstatt nutzlose Thränen über Trümmerhaufen zu vergießen. Strebe aber auch Jeder nach seinen besten Kräften, Viole's Schöpfungen in immer weiteren Kreise zu verbreiten, denn, wir scheuen uns nicht es auszusprechen: Viole verdient dieselbe Popularität wie Beethoven. Es gilt, dem zu früh Vollendeten ein Denkmal im Herzen unseres Volkes zu errichten; arbeite daher Jeder mit am Baue desselben, und er hat sicher Anspruch auf den Dank der Mit- und Nachwelt. —

Correspondenz.

Leipzig.

Am 21. v. M. hatte Hr. Julius Levin aus Hamburg in dem Saal des Gewandhauses ein zahlreiches Publicum eingeladen, um sich vor demselben als Pianist einzuführen. Schon die Wahl und Anordnung des zugleich durch entsprechende Kürze sich vortheilhaft von manchen ähnlichen Concerten unterscheidenden Programms verrieth feineren Geschmack und vielseitigere, gediegenere Richtung. In Schumann's den Anfang bildenden Clavierquartett Op. 47 (in welchem Hr. L. von den HH. Concertm. Heckmann, Hermann und Hegar unterstützt wurde) ließ das Ensemble noch Manches zu wünschen, doch beherrschte sonst auch in diesem Werke bereits Hr. L. den Stoff im Allgemeinen ganz verständnißvoll und nicht ohne Wärme. Noch

vortheilhafter aber traten, da sich nur noch selten die frühere unstete Hast geltend machte, seine Vorzüge in Bach's chromatischer Fantasie und Fuge, Beethoven's Variationen Op. 34 und kleineren Stücke von Schumann (Novellette), Rubinstein (Barcarolle) und Chopin (Notturno) sowie einer brillanten Polonaise von Liszt hervor, nämlich warm sympathischer, eleganter und elastischer Anschlag, überhaupt trefflich abgerundete Technik, feines Gefühl und Verständniß und öfters wirklich geistvolle Auffassung, welche auch in der Feinfühligkeit und Elasticität, mit welcher Hr. L. die verschiedenen Lieder accompagnirte, vortheilhaft hervortrat. Man kann daher nicht umhin, dem höchst talentvollen jungen Künstler zu dieser günstigen Einführung in die Oeffentlichkeit aufrichtig Glück zu wünschen und an seine Weiterentwickelung die begründetsten Hoffnungen zu knüpfen. Zwischen den genannten Stücken sang Hr. R. Wiedemann Lieder von Schubert, Schumann und Franz mit großer Wärme und Innigkeit und zuweilen wahrhaft hinreißender Kraft und Energie. — Z.

Weimar.

Seit meinem letzten Berichte gipfelten sich die Leistungen unserer Oper*) in drei Höhepuncten. Zunächst war es gelungen, Frau Lucca für ein einmaliges Auftreten in der „Afrikanerin“ zu gewinnen. Obwohl wir die Rolle der Selica für keine ihrer bedeutendsten Partien halten, wußte sie doch durch die zwingende Gewalt ihrer Individualität Furore zu machen, namentlich bei Schluß des dritten und vierten Actes, trotz ihres grade in dieser Rolle uns nicht günstig scheinenden Exterieurs. Hoffentlich gelingt es unserer unermüdlichen Intendanz, die gefeierte Berliner Primadonna später in ihr noch günstigeren Partien für unsere Oper zu gewinnen. — Einen ungleich höheren Genuß, ja eine Darstellung, die allen Anforderungen entsprechen dürfte, war die Wiederaufnahme von Gluck's „Orpheus“ mit Frau Pauline Viardot-Garcia (welche sich seit längerer Zeit hier aufhält) und zwar in der für Deutschland, soviel wir wissen, noch nicht bekannten Bearbeitung von Berlioz. Uebrigens ziehen wir es anstatt neuer unnöthiger Worte über diese bedeutende Frau vor, auf Das zu verweisen, was Liszt über dieselbe in dieser Z. Band 50 S. 40 in einem der geistvollsten und erschöpfendsten Artikel gesagt hat, der wohl je über eine Gesangskünstlerin ersten Ranges veröffentlicht wurde. Wenn sich übrigens diesmal verschiedene nur dem sinnlichen Amuse- und Raffinement nachgehende Theaterbesucher bei den unsterblichen Tonweisen des großen dramatisch-musikalischen Reformators in ihren Erwartungen getäuscht sahen, so wurde dagegen Ref. nicht minder bei Aufführung von Joachim Raff's „Dame Kobold“ getäuscht, insofern er und mit ihm viele Andere nach Vorgang seines talentvollen Erstlingswerkes „König Alfred“, das einst unter Liszt's Scepter vielversprechend über die Bretter ging, ein auf vorwiegend fortschrittlichen Bahnen wandelndes Werk erwarteten. Wir setzen die Bekanntschaft des im Grunde wenig veränderten Calderon'schen Textes, den Paul Reber und der Componist noch einfacher und dramatischer gestaltet haben, voraus, und bemerken nur, daß der Autor der fraglichen Oper principiell nicht den von Wagner eingeschlagenen Weg gewandelt ist, sondern daß er sich ganz sichtlich bemüht hat, eine komische Oper im älteren Genre, wenn auch mit Benutzung mancher einzelnen neueren Errungenschaften, zu schreiben, weil es neuerdings an derartigen Opern leichtern Schlages ohne Frage mangelt. Während nun diese Ansicht gewiß Manches für sich hat, ist doch nicht zu leugnen, daß schon hierdurch ein gewisser Eklekticismus involvirt wird, dem nach unserm Ermessen auch der Componist des in Rede stehenden Werkes nicht entgangen ist. Das Anlehnen an die ältern Kunstformen hat nämlich auch gewisse Stylähnlichkeiten hervorgerufen, welche die Originalität der Erfindung nicht grade im günstigsten Lichte erscheinen lassen. Sonst versteht es sich von selbst, daß bei Raff's ungemeiner Formbeherrschung Alles außerordentlich geschickt gemacht und sehr dankbar gehalten ist. Besetzt war das neue Opus in bester Weise, nämlich: Don Juan: v. Milde, Donna Angela, seine Schwester: Frl. Reiß, Don Manuel: Hr. Schild, Beatrice, Kammermädchen: Frl. Radecke und Rodrigo, Manuels Diener: Hr. Schmidt. Die Ouverture ist in der herkömmlichen Form gehalten und verräth sofort nach Eintritt des Allegrosatzes bestimmt die oben ausgesprochene Absicht. Die Gesangpartien, namentlich des Manuel und der beiden Damen sind sehr wirkungsvoll und leichtflüssig. Auch Rodrigo hat einige gelungene derbkomische Melodien. Anziehend ist das feurige Terzett der fünften Scene, nicht minder das Instrumentalvorspiel zur sechsten, in welcher übrigens auch Don Juan eine sehr wirksame Arie zu singen hat. Die siebente Scene bietet ein reizendes Duett, das sich in Auber'schen Formen bewegt, was auch von dem leichtgeschürzten Duett der neunten Scene „Neuigkeiten“ zu sagen ist. Zu erwähnen ist noch das anziehende Spiel des Orchesters mit den beiden Singstimmen in der schon berührten siebenten Scene, wie überhaupt das Accompagnement, das hin und wieder nur etwas discreter sein konnte, von Seiten des Orchesters sehr viel Geist- und Wirkungsvolles bietet. Obwohl Raff von Posaunen gänzlich Abstand genommen und sich bezüglich der Messingbläser auf zwei Trompeten und vier Hörner beschränkt hat, so entwickelt doch der charakteristische Orchestersatz öfters eine Fülle, Gewalt und Schönheit, die seine sichere Beherrschung der orchestralen Mittel glänzend documentirt. In der elften Scene hat der Componist ein dankbares Ensemblestück für zwei Soprane und einen frischen Studentenchor geliefert. Pikantes und Anziehendes bietet auch die zweite Scene des zweiten Actes. Zu den originelleren Partien gehört die Zigeunermusik mit Pantomime und Tanz. Auch der dritte Act bietet des Ansprechenden, Anmuthigen und Eleganten mancherlei, und um die wirkungsvolle Walzerarie der Donna Angela (Dame Kobold) „O Glück meines Lebens“ könnte Gounod seinen deutschen Collegen fast beneiden. Trotz Alledem schien das Werk bei seiner ersten Wiederholung keinen durchschlagenden Eindruck zu machen. Unseres Erachtens ist daran weniger die recht ansprechende Musik als das die vis comica nicht in hoher Potenz besitzende Libretto schuld. Möglich, daß bei späteren Wiederholungen ein größerer Erfolg erzielt wird.

Die „Meistersinger“ erhalten sich bei einem durch Liszt erzogenen Publicum (wenn dasselbe auch bisweilen seine unangenehmen Launen hat) natürlich in vorzüglicher Gunst, und Parteikämpfe, wie sie z. B. in Wien und Berlin neuerdings stattgefunden haben, gehören bei uns glücklicherweise zu den mit Recht überwundenen Standpuncten. Im Uebrigen bot unsere Oper in meist recht befriedigenden Darstellungen: „Lohengrin“, „Tannhäuser“ und „Holländer“. Auch ältere ansprechende Werke, wie „Teufels Antheil“, „Schwarzer Domino“, „Postillon“ (in welchem namentlich Schild Vorzügliches leistete), Halevy's „Blitz“, „Czaar und Zimmermann“, „Figaro“ &c. wurden in mehr oder minder guter Ausführung geboten. In „Norma“ leisteten namentlich Frau Barnay und Hr. Hesselbach (Sever) recht Gutes, wogegen Frl. Reiß Göthe's französirte „Mignon“ noch immer glücklich über Wasser hält. —

In Bezug auf unsere Concerterlebnisse haben wir zunächst zwei

---

*) Im verflossenen Jahre sind überhaupt 69 Opern, 6 Singspiele und Possen, 8 Concerte, darunter 3 neue Opern (Lassen's „Gefangener“, „Der letzte Zauberer“ von Frau Viardot und die „Meistersinger“) und 4 neueinstudirte Opern („Die lustigen Weiber“, „Der fliegende Holländer“, „Entführung“ und „Johann von Paris“) gegeben worden. Die Zahl aller Theatervorstellungen beläuft sich auf 167, darunter 37 verschiedene Opern — ein rühmliches Zeugniß von der Energie und Umsicht unserer gegenwärtigen Theaterdirection.

Aufführungen der großherzogl. Hofcapelle zu erwähnen. In der ersten (4. März) unter Müller-Hartung's Leitung hörten wir die Ouverture zu Fr. v. Holstein's „Haideschacht", welche einen recht günstigen Eindruck machte, sodaß wir uns wohl der Erwartung hingeben dürfen, daß diese Novität, welche unlängst so günstig in d. Bl. besprochen wurde und die ohnehin unserer kunstsinnigen Frau Großherzogin gewidmet ist, in der nächsten Saison hier zur Darstellung gelangen wird. Daß endlich Beethoven's Bdur-Symphonie einmal seit langer Zeit öffentlich gehört wurde, muß dankbar anerkannt werden. Frl. Brandes erwarb sich durch ihre Claviervorträge (Beethoven's Esdur-Concert, Stücke von Scarlatti, Chopin und Weber) vielen Beifall. Die zweite Aufführung am 17. April unter Stör's Leitung brachte: Reinecke's Manfred-Ouverture und eine neue Symphonie von Raff, No. 3: „Im Walde", welche uns noch viel beachtenswerther erscheint als dessen oben erwähnte Oper. Der Componist steht hier weit mehr auf eigenen Füßen und giebt in allen vier Sätzen, von denen mir nur der letzte zu weit ausgesponnen erscheint, ausgezeichnete Programmmusik. Hr. Klughardt spielte recht befriedigend Larghetto und Rondo aus Hummel's Hmoll-Concert; Kammervirtuos Winkler excellirte in einem Mozart'schen Adagio mit Orchesterbegleitung von Stör; Frau Viardot-Garcia sang die unlängst in Jena gehörte Bravourarie aus Graun's „Brittanicus" und einige Lieder mit vollendeter Meisterschaft.

Die Singakademie hat es in der abgelaufenen Saison leider nur zu einem einzigen Concerte gebracht, obwohl sie Händel's „Judas Maccabäus", die Matthäuspassion und Liszt's „Elisabeth" vollständig studirt hatte. In dieser Aufführung kam Händel's „Cäcilienode" und der dritte Theil der Schumann'schen Faustmusik zur Ausführung. Die Soli waren in den Händen der Damen Rabecke und Stephan sowie der HH. v. Milde, Schild, Zech, Winkler, Meholdt, Kömpel und Servais und befriedigten nebst den chorischen Leistungen sehr. Der Totaleindruck dagegen ließ noch Einiges zu wünschen übrig, wie man das nach nur einer Hauptprobe gar nicht anders erwarten konnte, namentlich vermißten wir im Schumann'schen Werke noch öfters Feinheit, Poesie und Schwung in merklichem Grade. Neben diesem Concert wollen wir noch ein sehr besuchtes Concert des Weimarer Sängerbundes unter Leitung des Lehrers Ernst Krauße erwähnen. Während die Massenvorträge höheren Anforderungen genügten, ließen manche der Einzelleistungen der vereinigten Liedertafeln Viel zu wünschen übrig. Die Singakademie und der ältere Sängerkranz (wir beklagen es aufrichtig, daß sich dieser vortreffliche Männergesangverein, der beinahe gegen 100 Sänger zählte, in zwei Fraktionen gespalten hat) veranstaltete drei musikalische Unterhaltungen, die indeß so ungünstig für den Ref. gelegt waren, daß er sie nicht besuchen konnte. Für Müller-Hartung's Leistungsfähigkeit ist es unleugbar ein glänzendes Zeugniß, daß er an einem Sonntage früh um 9 Uhr mit dem Kirchenchore eine fünfstimmige Motette von Eccard, um 11 Uhr eine Aufführung des Gymnasialchors und Nachmittags 3 Uhr eine der obigen Unterhaltungen leitete, wobei er sich noch außerdem als Clavierspieler zu betheiligen hatte. —

Ein von Edm. Singer gegebenes Concert war leider nicht entsprechend besucht, obwohl dasselbe in jeder Hinsicht Hervorragendes bot und von Lassen, v. Milde und Frl. Stephan bestens unterstützt wurde. Der in Weimar noch in bester Erinnerung stehende Stuttgarter Meister entzückte durch den Vortrag von Beethoven's Fdur-Sonate, Paganini's Concertstück, Mendelssohn's Violinconcert und einer Rhapsodie hongroise eigener Composition. Frl. Stephan sang vorzüglich eine Arie aus „Acis und Galathea", Kirchner's „Sie sagen es wäre die Liebe" und „Singe Nachtigall" von Rubinstein. Nicht minder vorzüglich interpretirte auch v. Milde die Brahm'sche „Mainacht" und ein Lied von Rubinstein.

Von hervorragenderem Interesse waren außerdem die vier Soiréen für Kammermusik (Lassen, Kömpel, Freiberg, Servais und Walbrül), welche indeß in diesem Jahre nicht die wohlverdiente Theilnahme zu finden schienen wie früher. Die Programme waren insgesammt interessant und fortschrittlicher Richtung huldigend. Von Quartetten hörten wir Werke von Mozart (Esdur), Schumann (Op. 41, 2) und Beethoven (Op. 130) — letzteres eine Meisterleistung, welches Prädicat auch auf die vollendete Ausführung des Schumann'schen Clavierquintettes anzuwenden ist. Als eine der hervorragendsten Leistungen auf diesem Gebiete erschien uns Raff's Cmoll-Trio (Op. 102), welches großen Erfolg hatte. In nicht minder künstlerischer Weise hörten wir Beethoven's Op. 97 und Schubert's Op. 99 neben dem hier noch nicht gehörten Octett Mendelssohn's. Hr. v. Milde sang „Kriegers Ahnung" und „An die Leyer" von Schubert, „Es blinkt der Thau", „Der Asra", „Die Waldhexe" und „Frühlingslied" von Rubinstein, Lieder von Müller-Hartung, Deprosse und Lassen. Ganz einzig gelang ihm Bach's (beiläufig von Zopff entsprechend harmonisirtes) Lied: „Willst du dein Herz mir schenken". Dagegen war zu bedauern, daß uns der hochbegabte Sänger aus dem reichen Cyclus der Liszt'schen Lieder diesmal auffallender Weise auch nicht eine einzige Nr. bot.

Die geschätzten Pianistinnen Anna und Helene Stahr veranstalteten auch dieses Jahr ein sehr besuchtes Clavier-Examen von ihren Zöglingen, in welchem nicht weniger als 42 verschiedene Vorträge angesetzt waren. Die Leistungen der Eleven rechtfertigten in bester Weise den Ruf beider Damen, die gesuchtesten Clavierlehrerinnen in Weimar zu sein.

Einen willkommenen Abschluß erhielt unsere Concertsaison durch Concertm. A. Kömpel, welcher am 25. April mit dem durch ihn gebildeten Orchesterverein eine Aufführung zu Ehren Fr. Liszt's veranstaltete. Die Vereinsmitglieder sind größerentheils Dilettanten und hat sich der fragliche Verein aus den bescheidensten Anfängen heraus — Dank dem unverdrossenen Eifer seines gegenwärtigen Dirigenten sowie des Taubstummeninstitutdir. Oelwein und einiger besonders begabter Mitglieder, z. B. des Realschullehrers Dr. Dittenberger — zu einer gegenwärtig sehr achtunggebietenden Höhe entwickelt, sodaß er sich getrost an größere Piecen wagen darf. Das Repertoir beschränkt sich hauptsächlich auf solche Stücke, welche nicht von der Hofcapelle executirt werden. Dabei ist das Directorium keineswegs exclusiv: man studirt und spielt das Gute aus neueren und älteren Schulen, sofern es in irgend einer Weise bedeutend ist. Während frühere Concerte mehrentheils Aelteres darboten, bewegte sich das diesmalige Programm in der Gegenwart. Wir hörten in recht befriedigender, schwungvoller Darstellung, die jedenfalls durch die Anwesenheit des gefeierten Meisters Liszt beeinflußt war: Lassen's lebensfrohe, geistvolle Ddur-Symphonie, welche großen Anklang fand. Die feurige ungarische Violinrhapsodie von Liszt fand in Kömpel und Lassen sehr glückliche Interpreten, sodaß das glänzende Stück geistig wie technisch in großer Vollendung executirt und glänzend aufgenommen wurde. Kammers. v. Milde erfreute durch gelungenen Vortrag dreier Liszt'scher Lieder: „Wieder möcht' ich dir begegnen", „In Liebeslust" und „Es muß ein Wunderbares sein", von denen das letztere zur Wiederholung verlangt wurde. Den glänzenden Schluß aber machte Liszt's wirkungsvoller Göthemarsch für großes Orchester, ein Werk, welches wohlgeeignet wäre, dem größeren Publicum bei öfterer Vorführung sympathisch zu werden. — A. W. G.

Berlin.

Das vierte und letzte Gustav-Adolphs-Concert brachte in trefflicher Ausführung durch die HH. Ehrlich, Schiever und Müller Beethoven's großes Bdur-Trio; Herr Ehrlich fand außerdem in vier kleineren Clavierstücken von Liszt, Schumann und Händel Ge-

legenheit, sein feines, geistvolles Spiel zu zeigen. Der Gesang war vertreten durch Frau Anna Hollaender, welche eine Händel'sche Arie sowie Lieder von Schumann, Schubert und Hollaender sang, durch Hrn. Putsch, welcher drei Lieder von Otto Leßmann zum Vortrage gewählt hatte, und den Kotzolt'schen Gesangverein, welcher mit der an ihm bekannten Feinheit und Reinheit einige aus den Programmen seiner Concerte besonders beliebte Chorlieder von Haßler, Bierling, Taubert und Mendelssohn ausführte. Bei Erwähnung dieses letzten Concerts sei der, den Gustav-Adolph-Concerten gegenüber schon mehrfach geäußerte Wunsch wiederholt: es möchte den überaus thätigen und uneigennützig bemühten Veranstaltern gelingen, in ihre Programme größere Einheit zu bringen und lieber weniger und zu einander passende, als, wie bisher geschehen, stets eine große Menge buntfarbiger Musikstücke auf einander zu häufen.

Aus der letzten Soirée der Symphonie-Capelle unter Leitung Stern's und ihrem wie immer sehr reichen und gewählten Programm habe ich einer „dramatischen Ouverture" von Franz Ries Erwähnung zu thun, einer Composition, welche sich durch Adel der Empfindung, Klarheit der Form und Gewandtheit der Instrumentirung vortheilhaft auszeichnet; auf Originalität der Melodie hat man jetzt, wenn man nicht fortwährend getäuschte Erwartungen beklagen will, überhaupt nicht zu rechnen, so jungen Componisten gegenüber wie Franz Ries am Wenigsten. Daß derselbe, ein bedeutender und an Erfolgen reicher Violinvirtuose, in noch jugendlichem Alter eine Arbeit liefert, welche überall von gediegenem musikalischen Sinne und gründlichem Studium der Classiker zeugt, gereicht ihm genug zum Lobe. Am Wenigsten sagte uns der Schluß der Ouverture zu, welcher in seiner mehr theatralisch als dramatisch gehaltenen Weise und überdieß unverhältnißmäßig kurz, mit dem Tonbilde nur äußerlich in Beziehung steht. — Frau Joachim unterstützte das Concert durch meisterhaften Vortrag einer Händel'schen Arie und einiger Schubert'scher Lieder.

Frl. Cath. Baum hatte mit ihrer Schülerin Frl. Braczicewska, derselben, welche wir schon bei Gelegenheit des Prüfungsconcerts der Kullak'schen Akademie der Tonkunst erwähnten, ein eigenes Concert in der Singakademie veranstaltet und dadurch Gelegenheit geboten, die junge Sängerin möglichst ausführlich kennen zu lernen. Die Stimme des Frl. B. erwies sich auch diesmal als ebenso umfangreich wie wohllautend und namentlich in allen Arten der Coloratur, chromatische Läufe nicht ausgenommen, in hohem Maße ausgebildet; in italienischem Operngesange wird die junge Künstlerin, deren Vortrag schon jetzt überall ein dramatisch feuriger ist, allem Anschein nach, wenn sie in so vortrefflicher Schule wie bisher bleibt, einmal eine bedeutende Stelle einnehmen. — Frl. Aline Hundt leitete, unterstützt durch die HH. de Ahna, de Swert rc. das Concert durch den Vortrag eines von ihr componirten Clavierquintetts ein, einer sehr respectabeln Composition, welche von Erfindung und einer bei einer Dame doppelt zu rühmenden Freiheit und Feinheit der Instrumentation zeugte.

Eine Liszt-Soirée gab Pianist Leonhardt Emil Bach im Saale des Schauspielhauses; in derselben kamen zur Ausführung: „Tasso", das Esdur-Concert, vier Lieder, gesungen von Fr. Schmidt-Rieter, die von Liszt instrumentirte Edur-Polonaise von Weber und zwei Clavierstücke Le rossignol und Chants polonais nach Chopin. Dem Concertgeber sei zunächst dafür Anerkennung gezollt, daß er, das sonst gewöhnlich von Pianisten angerichtete Souper mit den bekannten Gängen verschmähend, eine eigene Idee zu haben gewagt hat. Herr Leonhard Bach ist ein junger aus der Schule Kullaks hervorgegangener Clavierspieler von großer Fertigkeit und Kraft, Vorzüge, welche er mit Ruhe zur Geltung zu bringen weiß. Dagegen scheint ihm nach dem, was wir von ihm hörten, die Gabe selbstständigen Gestaltens noch nicht in dem Maße eigen zu sein, welche tiefere Wirkungen hervorzurufen vermag. Indessen werden für die Ausbildung dieser Kraft sicher noch die Jahre und die Erfahrung sorgen. Das Orchester unter Leitung des Hrn. Richard Schmidt löste seine Aufgaben gut. Ueber den Gesang von Frau Schmidt-Rieter, welche mit plötzlich eingetretener starker Indisposition zu kämpfen hatte, war ein Urtheil zu gewinnen nicht möglich.

Der unter Leitung des Ref. stehende Cäcilien-Verein (Hollaender'sche Gesangverein) schloß seine diesjährigen Concerte mit einem Programm, enthaltend Chöre von Rameau, Schubert, Schumann, die Brahm'schen Liebesliederwalzer für Pianoforte zu vier Händen und Gesang (diesmal vierfach besetztes gemischtes Quartett), in einer Auswahl von zehn der ansprechendsten Nummern, zwei Lieder: „Die Spröde" und „Die Bekehrte" (gesungen von Frau Anna Hollaender) und die von dem Unterzeichneten componirten und jüngst erschienenen Variationen für zwei Pianoforte, gespielt von Hrn. Franz Bendel und dem Componisten. — Alexis Hollaender.

Paris.

A. Rubinstein hat hier bisher vier Concerte veranstaltet, von denen drei im Salle Herz und eines im Salle Erard stattfanden. In dem ersten derselben gab Rubinstein's neue Phantasie für Piano und Orchester den Feinden musikalischer Neuerungen Anlaß zu gegnerischen Demonstrationen, welche sich in hiesigen Theatern und in Circus-Concerten anscheinend das Bürgerrecht erworben haben, die jedoch von dem Publicum dieses Concertsaales nach Gebühr zurückgewiesen wurden. Die Phantasie, welche sich in allzu großer Ausdehnung und in sehr freien Allüren ergeht, hat im Scherzo-Satze am Meisten angesprochen; im Uebrigen waren es mehr geniale Einzelnheiten als Einheit, mehr Phantasterei als Phantasie, welche die Kennzeichen dieses an sich interessanten Werkes bilden, das, wie es sich auch bei einer zweiten Vorführung im zweiten Concerte Rubinsteins zeigte, schwerlich zu größerer Popularität gelangen dürfte. Entschiedeneren Enthusiasmus erzielten dagegen seine unübertrefflichen Vorträge der Weber'schen Sonate in As und kleinerer Piecen von Chopin, Schumann, Schubert, Field, Mendelssohn und Rubinstein. Weniger glücklich disponirt erschien der große Künstler bei den Vorträgen der Schubert'schen Cdur-Phantasie, der Schumann'schen Kreisleriana und einer Tarantelle eigener Composition. Brillanten Erfolg erntete Rubinstein in seinem vierten Concert im Salle Herz mit seinem zweiten Trio in G und Beethoven's großem Bdur-Trio in Gemeinschaft mit Vieuxtemps und Jacquard.

Am 6. Mai veranstaltet Vieuxtemps im Salle Pleyel ein Concert unter Rubinstein's Mitwirkung und am 11. Mai wird Rubinstein im Théâtre italien in seinem letzten Concerte Schumann's Concert spielen und seine Ocean-Symphonie dirigiren.

Alexander Reichardt, der bekannte Liedersänger, ließ sich zu wiederholten Malen in dieser Saison hier hören und theilte den Erfolg jener Tenöre, welche durch die Hilfsmittel der Kunst die hereinbrechenden Schwächen der Natur zu verdecken sich bemühen. Den beklagenswerthesten Eindruck in dieser Hinsicht macht Roger, welcher sich sichtlich alle erdenkliche Mühe giebt und oft in Concerten singt, jedoch nur den Unterschied zwischen Einst und Jetzt, zwischen Können und Wollen immer offener bloßlegt. Seine Mitwirkung in Haydn's „Jahreszeiten", unter Ehmant's Leitung von dem deutschen Gesangverein „Liederkranz" zur Aufführung gebracht, bekundete, daß das Oratorium sowohl seiner Meisterschaft wie auch dem jetzigen Stande seiner Stimmmittel noch am Besten zusagt. Im Ganzen hat uns diese Vorführung der „Jahreszeiten", welche überdieß nur mit Clavierbegleitung stattfand, wenig Freude bereitet.

Weit glücklicher war die Societé-Bourgoult-Ducoudray mit der zweimaligen Vorführung von Händel's „Alexander-Fest“ im Salle Herz. Zu einem gut geleiteten Chore gesellte sich ein Theil des Orchesters der Opéra und treffliche Solisten wie Frl. Schröder, Bassist Bouhy und Tenor Bosquin. Die zum ersten Male hier gehörte Musik Händel's in ihrer einfach antiken Größe und schmucklosen Erhabenheit fand vielleicht grade dieser gegen die hier gewohnte Tagesmusik hervortretenden Contraste halber eine überraschend günstige Aufnahme, und sind die Franzosen somit auf dem besten Wege, mit den Engländern den Geschmack am Oratorium zu theilen, ebenso wie sie von den Deutschen die gediegene Kammermusik ꝛc. entlehnten und alle hervorragenden Concert-Productionen damit ausschließlich nähren.

Pianist Charles Wehle ist in Folge einer Einladung der Pariser Clavier-Fabrik Pleyel-Wolf am 24. April nach Australien abgereist, wird in Melbourne seine Concerte beginnen, u. A. größere Werke von Beethoven, Mendelssohn und Schumann zu Gehör bringen und hierauf nach einjähriger musikalischer Propaganda über Californien nach Europa zurückkehren. So macht deutscher Geist neuerdings seine Reise um die Welt. (Vergl. S. 167 unten.)

Das musikalische Fest, welches von Lamoureux im Cirque de l'Imperatrice veranstaltet und dirigirt wurde und bei welchem sich 200 Ausführende betheiligten, hatte besten Erfolg. Unter hier zum ersten Male vorgeführten Werken deutscher Meister fanden hervorragende Aufnahme das Spinnerlied aus Wagner's „Fliegendem Holländer“, Bach's Cdur-Concert, gespielt von Delaborde, und der 114. Psalm von Mendelssohn.

Eine Vorführung nachgelassener Werke Leon Kreutzer's im Salle Pleyel bot nicht viel Bemerkenswerthes. Sein Quartett (das fünfte) für Streichinstrumente ist wegen seiner freieren Form und romantischen Färbung von einigem poetisch-künstlerischen Interesse; das vorgeführte Sextett für Clavier und Blasinstrumente, ursprünglich als Trio componirt, erwies sich dagegen als eine Jugendarbeit.

In einer von Heinrich Bonevitz mit seinen Eleven im Salon Krügelstein veranstalteten Soirée wurde dessen Clavier-Concert und Violin-Sonate mit großem Beifall vorgeführt. Sein Lied „Die Waise“, von der ausgezeichneten deutschen Sängerin Frl. Emma zum Busch (welche auch in Rubinstein's erstem Concerte mitwirkte) in verschiedenen Concerten vorgetragen, erzielte überall große Wirkung, desgleichen sein soeben im Stich erschienenes Clavier-Quartett.

Heinrich Litolff ist mit der Composition einer komischen Oper beauftragt worden, die in der nächsten Herbstsaison vollendet werden soll. Dagegen fehlt zu der Oper, zu deren Composition Rubinstein von der Direction der großen Oper eingeladen wurde, bis jetzt nichts weiter als der Text. Doch soll diesem Mangel nun bald abgeholfen werden und gedenkt Rubinstein wegen der Composition derselben einen längeren Land-Aufenthalt in der Nähe von Paris zu nehmen. —

—ke.

Königsberg.

Die „Meistersinger von Nürnberg“ haben hier bereits eine Reihe von Vorstellungen erlebt, welche bewiesen, daß dem herrlichen Werke trotz seiner Fremdartigkeit und Schwierigkeit eine starke Anziehungskraft innewohnt, die hier bei uns doppelt hoch anzuschlagen ist, wo die Ausführung selbst bei denkbar höchster Gelungenheit immer doch in wesentlichen Punkten unvollkommen bleibt. Die Eva und die Amme werden von zwei jungen Damen, Frl. Budischowski und Frl. Walter, gegeben, welche noch kein Jahr lang bei der Bühne sind; doch machen Beide ihre Sache verhältnißmäßig recht brav, namentlich die Erstgenannte gefällt, wie dies ja auch in der Natur der anziehenden Partie liegt. Anders steht es mit dem Walter Stolzing, den Hr. Anegg giebt, ein Heldentenor, der von merkwürdiger innerer und äußerer Starrheit ist und fast nur gewaltsam singt. Allgemein sympathisch ist der Hans Sachs des Hrn. Brandes, ein Sänger, der zwar in der Kunst der Tonbildung Manches zu wünschen läßt, jedoch nicht in der Natur des warmen Ausdrucks. Unser Singspielkomiker Pohl giebt den Beckmesser mit weniger Kunst als Natur, doch auch dieses nur in Betreff der belustigenden Scenen. Der Pogner hat in Hrn. Niering einen stattlichen Vertreter gefunden. Der Nachtwächter singt bei uns wirklich wie ein solcher. Obschon Hr. Theile den David nur als Natursänger singt, bringt derselbe doch trotz mancher recht böser Gesangeffecte im Ganzen eine bessere als die erwartete Wirkung hervor. Das Orchester leistet für seine Kräfte Außerordentliches. Ein Glück ist es, daß wir in Hrn. Capellmstr. Emil Hillmann einen aufrichtigen Wagner-Enthusiasten haben, der nach Möglichkeit den rechten Sinn in die Auffassungs- und Vortragsweise brachte. Was den Eindruck des Werkes auf mich persönlich betrifft, so wirkt dasselbe auf mich wahrhaft electrisirend und ist mir Tausig's meisterhafter Clavierauszug hochwillkommen, um, lesend oder spielend, die Musik immer und immer wieder zu genießen. —

L. K.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Braunschweig. Am 15. v. M. geistliches Concert des Oratorienvereins; neben Bach, Händel Schubert ꝛc. war Rossini wiederholt auf dem Programm vertreten. —

Breslau. Der Domchor brachte mit verstärkten Kräften in der Charwoche Lamentationen von Schnabel, Responsorien von Viadana und Palestrina's Improperien und am ersten Osterfeiertage in der Domkirche eine großartige, in edlem Styl gehaltene Instrumental-Messe (Hmoll und Dbur) des Domcapellm. Brosig nebst a capella Einlagen von Nanini und Brosig unter Leitung des Componisten in sehr würdiger und erhebender Weise zur Aufführung. —

Cassel. Am 22. v. M. sechste Kammermusiksoirée des Hrn. Wipplinger; u. A. Doppelquartett Op. 65 von Spohr, Oboenconcert von Händel und Trio von Beethoven. —

Chemnitz. Am 15. v. M. Aufführung der Singakademie: Messe Op. 147 von Schumann und Theile aus „Paulus“. — Am 22. Soirée der Singakademie: Lieder von Brahms und Lenz ꝛc. —

Cöln. Am 10. v. M. zehntes Gürzenichconcert: Bach's „Matthäuspassion“ mit den Damen Schwarzkopf und Scherbel sowie den HH. Schild, Offenbach und Pelzer. — Am 24. wohlthätiges Concert des Sängerbundes unter Leitung von Gernsheim in einer für das sehr conservative Cöln besonders anerkennenswerthen Weise fast ausschließlich der Reproduction moderner Compositionen gewidmet. Bruch's Violinconcert fand in Hrn. Concertm. Heckmann aus Leipzig, dessen eminente Technik nur als ein untergeordneter Vorzug erschien gegenüber dem deutlichen Durchleuchten eines reichen musikalischen Gemüthes, einen ausgezeichneten Interpreten. Auch das Abendlied von Schumann und ein Concertstück von Bazzini bewiesen in gleicher Weise edle, seelenvolle Empfindung wie glänzende Bravour. Die „Römische Leichenfeier“ für Männerchor und Orchester von Gernsheim (Op. 17) wurde mit ungetheiltem Beifall aufgenommen. Das Werk ist so talentvoll concipirt und mit so prächtigem, feurigem Schwunge durchgeführt, daß sich das Interesse an der Composition mit jedem Tacte steigerte und der Eindruck des Ganzen ein wirklich großartiger und an vielen Stellen wahrhaft electrisirender war. In der Rhapsodie von Brahms (Op. 53), die besonders vom Eintritt des Männerchores an ansprach, sang Frl. Wilhelmine Schwarzkopff das Solo sehr anerkennenswerth, besonders wenn man bedenkt, daß sie die sehr schwierige Partie erst ganz kurz vorher übernommen hatte. Einige später gesungene Lieder steigerten den günstigen Eindruck noch bedeutend. Im Genre des dramatischen Vortrags besitzt Frl. Sch. glückliche Anlagen, die ihr eine rühmliche Zukunft in Aussicht stellen. Auch Das, was der Verein selbst an Soloquartetten vortrug, erfreute sich reichsten Beifalls. —

Dortmund. Am 27. v. M. Concert des Concertm. Heckmann aus Leipzig, welches sowohl durch Reichhaltigkeit des Programms als auch durch meisterhafte Ausführung desselben einen hohen Genuß gewährte. Besonders erfreute sich Bruch's Violinconcert namentlich in so ausgezeichneter Darstellung enthusiastischer Aufnahme. —

Erfurt. Am 26. v. M. brachte der Musikverein in seinem letzten Abonnementconcert Mendelssohn's „Elias" in der hellerleuchteten Kaufmannskirche zur Aufführung. Das sehr zahlreich anwesende Publicum bewies zur Genüge, mit welchem Interesse man dem Concerte entgegengesehen hatte, und war auch dasselbe wohl geeignet, theils durch die vortreffliche Besetzung der Solostimmen, theils als erstes großes Chorwerk unter der Direction des Hrn. Md. Mertel allgemeine Spannung hervorzurufen, die sich während des Concertes in große Befriedigung und Freude an der vollendeten, schwungvollen Ausführung verwandelte. Die schon rühmlichst bekannten und gern gehörten Gäste aus Weimar, die HH. Schild und v. Milde zeigten auf's Neue die Vorzüge ihrer ausgezeichneten Schule, verbunden mit edelster Auffassung und einem vom wärmsten Gefühl belebten Vortrage, während die beiden Solistinnen Frl. Krüger aus Coburg und eine ungenannte Sopranistin aus Gotha gleichfalls durch schöne Stimmmittel und wohlthuenden Vortrag angenehm überraschten. Auch die Solo-Ensemblesätze, durch Mitglieder des Vereins besetzt, verdienen durchaus lobende Anerkennung. Das größte Lob jedoch gebührt wie gesagt Hrn. Md. Mertel, welcher mit aufopfernder Sorgfalt die Chöre einstudirt hatte, sodaß dieselben nicht nur mit großer Präcision und Reinheit gesungen sondern augenscheinlich auch von dem Feuer und Leben beseelt wurden, mit welchem der Dirigent Chor und Orchester zu schöner Wirkung zu vereinigen wußte. Möchten Dirigent und Verein auf diesem zwar mühevollen aber erfolgreichen Wege rüstig fortschreiten, um bald wieder mit einer ebenso glanzvollen Probe ihrer Wirksamkeit, und zwar womöglich durch Aufführung eines der Neuzeit angehörenden größeren Werkes zu erfreuen. —

Eßlingen. Am 22. v. M. brachte der Oratorienverein unter Leitung des Prof. Fink in seiner vierten Aufführung „Mirjams Siegesgesang" von Schubert sowie „Comala" von Gade zu Gehör. Das Schubert'sche Werk wurde trotz seiner starken Zumuthungen an die Singstimmen unter Fink's sicherer Leitung durch den wohldisciplinirten Chor und trefflichen Sologesang vollkommen befriedigend ausgeführt. In Gades „Comala" sind besonders die Männerchöre hervorzuheben, welche durch frischen kräftigen Vortrag sich auszeichneten. Sie waren verstärkt durch eine namhafte Zahl von Zöglingen des Seminars, denen überhaupt seit längerer Zeit durch den Dirigenten des Vereins die für ihre musikalische Ausbildung höchst wichtige Gelegenheit geboten wird, entweder activ an der Ausführung größerer Chorwerke aus dem Gebiete des Oratoriums und der Cantate sich zu betheiligen oder wenigstens als Zuhörer ihren Geschmack an diesen Tonwerken, die sie außerdem sonst vielleicht nirgends zu Gehör bekommen, heranzubilden. Auch die Betheiligung des Bürgerstandes am Vereine ist eine erfreulich wachsende. —

Hamburg. Am 21. v. M. drittes Abonnementconcert des Cäcilienvereins. Das reichhaltige Programm bot: Motette „Jesu meine Freude" von Bach, zwei Crucifixus von Palestrina und Lotti, Duett von Porpora, Ave Maria von Cherubini, Lied von A. v. Dommer, Orgelsoli &c. — Am 22. neuntes philharmonisches Concert mit dem Ehepaar Joachim: Programm unerheblich. —

Leipzig. Am 2. d. M. Matinée des Zweigvereins des allgem. deutschen Musikvereins: Octett von Svendsen, Clavierquartett von Gernsheim, Quartett von Faminzin und Lieder von Liszt. — Am 4. Orgelconcert von Heinrich Stiehl aus Petersburg mit Concertm. Heckmann und dem Thomanerchor. —

London. Am 2. war das Saturday popular concert dem Andenken Beethoven's gewidmet. Auf dem Programm standen daher: Sonate Op. 109, Trio Op. 70 und Quintett Op. 29. Joachim und Clara Schumann befanden sich an der Spitze der Ausführenden. — Am 4. brachte das Monday popular concert Sonate Op. 78 von Schubert und Beethoven's Kreuzersonate sowie ein Trio von St. Benett und Quintett von Mendelssohn. — Das Crystallpalastconcert am 2. brachte u. A. Schumann's rheinische Symphonie. — Eine Aufführung der Bach'schen Matthäuspassion fand am 6. unter Barnby statt. —

Magdeburg. Am Charfreitag brachte Md. Rebling, eingedenk seines Lehrers Friedrich Schneider mit seinem Verein dessen „Weltgericht" zur Ausführung, welches Werk vom Auditorium sehr gut aufgenommen wurde. —

Prag. Am 18. v. M. Concert der Pianistin Dittrich: Violinsuite Op. 11 von Goldmark, Claviersoli von Liszt, Brahms, Rheinberger, Schumann, Heller und Weber. —

Preßburg. Als Ende der Concertsaison sind Concerte des Violoncellisten Kletzer, des Organisten Stiehl aus Gotha und der Pianistin Phrym zu verzeichnen. —

Wien. Am 19. v. M. Concert des Prof. Epstein mit Frau Epstein, Frl. Magnus und Hellmesberger: Bdur-Sonate von Schumann, Duo für zwei Claviere von Rheinberger, Fmoll-Concert von Bach, Mainacht von Brahms und Lied von Chopin. — Am 23. Concert der Pianistin Seydel mit Hellmesberger. — Am 24. in der Hofcapelle: Messe, Graduale und Offertorium des dortigen Prof. Krenn. — Am 30. v. M. zweites außerordentliches Gesellschaftsconcert (das letzte unter Herbeck's Leitung): Marsch und Chor der Kreuzfahrer aus Liszt's „Elisabeth", Beethoven's Chorphantasie (Epstein) &c. — Am 2. d. M. Concert der Gesanglehrerin Caroline Pruckner. —

Personalnachrichten.

— Hofcapellm. Herbeck in Wien hat seine Stellung als Concertdirigent der Gesellschaft der Musikfreunde aufgegeben. —

— Der Componist C. T. Brunner in Chemnitz feierte am 1. Mai unter den ehrenvollsten Auszeichnungen seitens der kirchlichen, königlichen und städtischen Behörden sein funfzigjähriges Amtsjubiläum als Stadtkirchner zu St. Jacobi. Auch von Freunden und Bekannten aus Nah und Fern wurden dem noch rüstigen Jubilar zahlreiche Beweise von Liebe und Achtung zu Theil. —

— Der k. Musikdir. Al. Dorn in Berlin ist vom Vicekönig von Egypten mit dem Medschidje-Orden decorirt worden. —

— Gestorben ist in Görlitz der dortige Organist Görmar, einer der tüchtigsten Organisten und Musiklehrer von gründlicher musikalischer Bildung, welcher sich zugleich durch ächt künstlerische Bescheidenheit und unermüdliches Wirken in seinem Berufe die Liebe aller Kunstfreunde wie seiner zahlreichen Schüler und Schülerinnen erworben hatte. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Magdeburg ist „Lohengrin" bei erhöhten Preisen und stets ausverkauftem Hause nun bereits vierundzwanzig Mal hintereinander gegeben worden und hofft man noch eine ganze Reihe Vorstellungen folgen lassen zu können. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Rob. Volkmann hat eine Ouverture zu „Richard II." geschrieben, welcher zuerst auf dem diesjährigen Pester Musikfest zur Aufführung kommen soll. —

Vermischtes.

— Die Weimarischen Zeitungen enthalten eine Bekanntmachung des für die bevorstehende Tonkünstlerversammlung in Weimar bereits constituirten Local-Comité's, welche wir im Interesse der Sache auch hier zum Abdruck bringen.

„Im Jahre 1861 ward in unserer Stadt der „Allgemeine deutsche Musikverein" begründet und von ihm beschlossen, in dankbarer Erinnerung an den hohen Schutz, der ihm dadurch zu Theil geworden, daß Se. Königl. Hoheit der Großherzog das Protectoriat zu übernehmen geruht, in gerechter Würdigung der hohen Bedeutung Weimars für alle der Pflege der deutschen Kunst gewidmeten Bestrebungen, im Jahre 1870, gewissermaßen als am Schluß der ersten Vereinsperiode, die Jahresversammlung in unserer Stadt abzuhalten, und mit derselben die Feier des hundertsten Geburtstages Beethoven's zu verbinden. Schon wird in vielen Orten unseres Vaterlandes eine würdige Feier dieses Säcularfestes vorbereitet. Unserer Stadt ist die Ehre vorbehalten, die Reihe dieser Festlichkeiten zu Ehren des großen Tondichters eröffnen zu dürfen."

„Für die Tonkünstlerversammlung und die mit derselben verbundene „Beethovenfeier" sind, mit Genehmigung S. K. Hoheit des Großherzogs, die Tage vom 26. bis 29. Mai festgesetzt. An denselben werden große musikalische Aufführungen theils in der Stadtkirche (Missa solemnis von Beethoven), theils im Hoftheater (Beethoven-Cantate von Liszt, neunte Symphonie von Beethoven) sowie Kammermusikconcerte zur Ausführung kommen, unter Mitwirkung der

ausgezeichnetsten Solo-Künstler sowie der Sondershausener und Weimarischen Hofcapelle, des Riedel'schen Gesangvereins in Leipzig, der Weimarischen und Jenaischen Singakademie."

„An die Bewohner Weimars ergeht nunmehr die Bitte, den Pflegern und Trägern der Kunst, der unsere Stadt stets bemüht gewesen, eine Heimath zu sein, die oft bewährte Gastfreundschaft auch diesmal zu beweisen, und den fremden Künstlern, deren Zahl sich auf etwa 450 belaufen dürfte, ein gastliches Unterkommen zu gewähren. Unvergessen ist in Deutschland, wie Weimar das Andenken unserer großen Dichterheroen geehrt hat: sicherlich wird es nicht zurückbleiben, wo es gilt, das Andenken der Heroen der Tonkunst zu ehren. Das unterzeichnete Localcomité zweifelt daher nicht, daß die Bewohner Weimars seine Bitte erfüllen und durch baldige Anmeldung der zu offerirenden Quartiere bei den Comitémitgliedern es in den Stand setzen werden, rechtzeitig die Vorkehrungen zur Unterbringung der zu erwartenden Gäste zu treffen."

— Das deutsche Theater in Pest, erst vor einigen Jahren mit großartiger Emphase eröffnet, ist durch Gundy's Musterdirection nunmehr zu seiner völligen Auflösung gelangt und gänzlich geschlossen worden. Das Theatergebäude wird auf Beschluß der Stadtverwaltung — niedergerissen. —

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Carl Hauer, Vater Unser und Ave Maria für Solo und Chor. Berlin, Paez. Part. 5 Sgr. Stimmen 10 Sgr.

Ohne grade von hervorragender Bedeutung zu sein, zeichnet sich das „Vater Unser" von Hauer durch edle Einfachheit aus, nur wünschten wir, der Componist hätte die Wiederholungen der einzelnen Bitten vermieden, denn die Nothwendigkeit und Berechtigung derselben läßt sich schwer einsehen. Da das Werk in der Ausführung keine Schwierigkeiten bietet, so können wir dasselbe vorzugsweise Gesangvereinen mittleren Ranges empfehlen, wie es sich überhaupt besonders für den liturgischen Gottesdienst der evangelischen Kirche eignet und an dieser Stelle einen nicht ganz unbefriedigten Eindruck hinterlassen wird.

Von demselben Autor liegt noch vor ein sechsstimmiges „Ave Maria", welches uns noch mehr angesprochen hat als das „Vater Unser". Leider ist der Text etwas verstümmelt. (Weniger Glück scheint Hauer mit der Composition von Liedern zu haben, die sich mehr dem Modernen zuneigen und von denen uns zwei, „Im April" von Geibel und „Wanderers Nachtlied" von Goethe, zur Hand sind.) In der ihm zusagenden Sphäre dagegen kann H. hoffentlich noch manches Anerkennenswerthe zu Tage fördern. — Bl—th.

A. Zedtler, Op. 37. **Die Weihnachtsnähe.** Tongemälde in neun Bildern von Ludwig Würkert; für Chor, Soli und Orchester. Vollst. Clavierauszug. Leipzig, Hofmeister. $2^1/_4$ Thlr.

Ein sehr dankbares Werk für die Gesangvereinskräfte kleinerer Städte, namentlich für Freunde von Romberg's Musik zur „Glocke" und ähnlicher Genre. Von diesem anspruchslosen Standpuncte aus betrachtet, bietet das ganze, in zwei größere Theile zerfallende Werk überall sehr Ansprechendes, leicht Sangbares und in das Gehör Fallendes, alle Solostimmen sind dankbar bedacht, ohne an die Ausführenden erhebliche Ansprüche zu machen und auch die Instrumente haben oft ganz anziehende Zwischenspiele, aus deren Schlüssen sich nur ab und zu mit Leichtigkeit einige veraltete Accordwiederholungen beseitigen ließen, auch machen sich einige gefällige polyphone Anläufe ganz hübsch geltend, kurz überall verräth sich die den Stoff mit Leichtigkeit formende geschickte Hand. Das dem regierenden Herzog von Coburg gewidmete Werk hat daher für Kräfte, welche höheren Aufgaben noch nicht gewachsen sind sondern sich erst an einfacheren zu ihnen heranarbeiten müssen, ebenso wie viele andere dieses Genre's seine ganz ehrenwerthe Berechtigung und wird von denselben gewiß überall mit sehr großer Lust und Liebe gesungen werden. — Z.

Julius Otto, Salvum fac regem. Schleusingen, Glaser. Partitur 6 Sgr. Stimmen 8 Sgr.

Eine leicht ausführbare vierstimmige Composition, die sich vorzugsweise zum Gebrauch bei Schulanstalten eignet. Von guter Wirkung ist der Mittelsatz, wo durch das doppelchörige Auftreten der Stimmen eine hübsche Steigerung erzielt wird. —

R. Lange, Op. 14. **Vier Gesänge** für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Neu-Ruppin, Oehmigke. Partitur $7^1/_2$ Sgr.

In diesen einfach gehaltenen Gesängen hat der Componist hauptsächlich fließende Stimmführung im Auge gehabt und sie werden daher, da die Ausführung wenig Schwierigkeiten bietet, kleineren Gesangvereinen zu empfehlen sein, wie denn auch die Widmung an mehrere Seminarlehrer gerichtet ist. —

Arrangements.

Carl Riedel; Altböhmische Gesänge für gemischten Chor. Heft 1: Zwei Hussiten-Gesänge und Morgenlied. Heft 2: Drei Weihnachtslieder. Leipzig, Fritzsch. Heft 1. 10 Ngr. Heft 2. 10 Ngr.

Diese „uralten Melodien" (wie es in dem Vorwort heißt) haben einen eigenthümlichen Reiz. Das Naive, kindlich Fromme, welches in denselben liegt, wird gewiß nicht verfehlen, auf empfängliche Gemüther Eindruck zu machen. Hierzu kommt noch, daß dieselben in vortrefflicher Weise vierstimmig gesetzt sind, sodaß das anmuthig Liebliche (wie in No. 2 der Weihnachtslieder) und das freudig Fromme (in No. 3) auf das Gelungenste hervorgehoben werden kann. Dasselbe gilt von den Hussiten-Gesängen, unter denen sich besonders No. 2 („Gesang der Kelchner") auszeichnet. Die Melodie liegt hier im zweiten Tenor und wird begleitet von Alt, Tenor und Baß. —

Für Männerchor.

Franz Abt, Op. 358. **Ueber's Meer.** Cyclus von 62 Gesängen für vierst. Männerchor mit verbindender Declamamation. Schleusingen, Glaser. Partitur 1 Thlr. Stimmen 1 Thlr. 18 Sgr.

Dem Gesangverein in Chicago gewidmet. Ein Beweis, daß diese Gattung von Chören einem über Land und Meer verbreiteten Publicum genügt. Am Wirksamsten erweisen sich No. 8, „Gruß an das Meer", No. 8, „Die schwarz-weiß-rothe Flagge" und No. 12, „Die neue Heimath", wenngleich die Steigerungen die bekannten der Abt'schen Muster sind. Manchmal gehen die Concessionen an die Liedertafeln in kleineren Städten zu weit, wie denn die Polka z. B. wohl füglich hätte wegbleiben können. —

J. H. Stuckenschmidt, Op. 13. **Drei Gedichte** für vierst. Männerchor. Schleusingen, Glaser. Part. 10 Sgr. Stimmen 16 Sgr.

In den drei Liedern zeigt sich anerkennenswerthes Streben, die gewöhnlichen Wege zu verlassen und etwas Gehaltvolleres zu geben. Dies gilt besonders von dem ersten, durchcomponirten „Trinklied der Alten", Text von Geibel. No. 2, eine Art Serenade, wird sich durch ihr dankbares Baryton-Solo Freunde erwerben, nur ist die Wendung am Schluß etwas zu verbraucht. No. 3, „Gesang auf den Lippen" ist dem Text gemäß, frisch und lebendig gehalten.

E. Louis Meinhardt, Op. 2. **Sechs Gesänge** für vierstimmigen Männerchor. Halle, Hendel.

Es macht sich in diesen Chören löbliches Streben bemerkbar, durch lebendige Stimmführung zu wirken, namentlich bei No. 1 und 2. Dagegen sind die Melodien weniger bedeutsam, ja mitunter, wie bei No. 6, wo bei mehreren Stellen derselbe Ton vier Mal gebraucht wird, etwas zu einförmig. —

L. Schlottmann, Op. 26. **Gute Nacht.** Gedicht von Geibel, für Tenor-Solo und Chor mit Orchesterbegleitung. Berlin, Müller. Part. mit beigefügtem Clav.-Ausz. 1 Thlr.

Das beliebte Gedicht von Geibel: „Schon fängt es an zu dämmern" hat viele Tonsetzer angeregt, sich daran zu versuchen. Ich nenne nur Thiesen, Möhring, Lange. Am Gelungensten ist uns immer die Composition des ersteren erschienen, dessen weiche, etwas elegische Auffassung und Bearbeitung gut dazu paßt. Die vorliegende Bearbeitung ist ein Sologesang für Tenor. Die Schlußworte jeder Strophe: „Schlafet in Ruh'" übernimmt der Chor, meist *pp*, mit nur geringer Erhebung in der Mitte. Die Begleitung schließt sich tonmalend dem Text an, in der Einleitung wird die Dämmerung geschildert, später hört man „des Mühlrads Wellen", das „Säuseln der Cypressen" ꝛc. Gewiß wird das Tonstück vielen Vereinen willkommen sein, da die Auffassung sinnig, das begleitende Orchester selbst mit mäßigen Kräften hergestellt werden kann und ähnliche Sachen, besonders für Tenor, noch wenig vorhanden sind. — C. S.

Salon- und Hausmusik.

Für Violine und Pianoforte.

J. Lauterbach, Rêverie, morceau de Salon. Tarantelle. Zwei Stücke für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Heinze. à 17½—22½ Ngr.

Nicht immer sind wir in der angenehmen Lage, Virtuosenstücken gegenüber unsere Anerkennung in so entschiedener Weise aussprechen zu können, wie in dem vorliegenden Falle. Die beiden Piecen von Lauterbach werden nicht allein allen Anforderungen, welche man an dergleichen Compositionen hinsichtlich der Technik und des äußeren Effectes zu stellen gewohnt ist, sondern auch wirklich künstlerischen Ansprüchen gerecht. Sie sind durchaus nobel und von guter Klangwirkung, formell abgerundet und reich an wirksamen Pointen. Die Rêverie empfiehlt sich sogleich am Eingange durch edle, seelenvolle Melodie und fesselt in ihrem weiteren Verlaufe durch Leidenschaftlichkeit und ein gewisses dramatisches Leben. In einer Tarantelle liegt die Gefahr sehr nahe, trivial zu werden und in gehaltlose Tonspielerei zu verfallen. Beides hat der Componist mit Geschick vermieden. Er unterbricht das wildstürmende Figurenspiel seines Stückes am geeigneten Orte (an Stelle der Cantilene) durch einen wohlthuenden, weicher gehaltenen Gegensatz, führt dasselbe durch Retardationen auf pikante Weise in das kurze Schlußpresto hinüber und in diesem zu Ende. Hinsichtlich der Technik im Vieuxtemps'schen Genre gehalten, erweisen sich beide Compositionen nicht minder zweckmäßig für das Studium wie dankbar für den Vortrag, da in ihnen Schwierigkeit und Wirkung in richtigem Verhältnisse zu einander stehen, und sind dieselben darum allen besseren Violinspielern zu empfehlen. — A. T.

Für Clarinette und Bassethorn.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Op. 114. **Concertstück** für Clarinette und Bassethorn mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. Partitur 1 Fl.

Bei dem Mangel an dergleichen Tonsätzen ist es ganz verdienstlich, daß diese Arbeit aus Mendelssohn's frischer Jugendzeit nunmehr veröffentlicht worden ist. Sie besteht aus drei Sätzen: Presto, Andante und Allegro grazioso, die das Verdienst haben, ziemlich kurz zu sein, da es bei dergleichen Productionen doch nur darauf ankommt, das Eigenthümliche der Instrumente in interessanter Weise zu zeigen. Geist und Erfindung erinnern sehr an die Weber'schen Concertstücke für Virtuosen, besonders das Motiv im letzten Allegro. — C. S.

Bekanntmachung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Tonkünstler-Versammlung zu Weimar

26. bis mit 29. Mai 1870.

Folgende Herren haben die Güte gehabt, in Angelegenheit der bevorstehenden Tonkünstler-Versammlung das Lokal-Comité in Weimar zu bilden: Herr B. von Bojanowski, Herr Oberstlieutnant Gauty, Herr Commissionsrath Jakobi, Herr Hofcapellmeister E. Lassen, Herr Kaufmann Lichtenstein, Herr Freiherr von Loën, Intendant der großherzogl. Hofcapelle und des Hoftheaters, Herr Hofcapellm. Prof. Müller-Hartung, Herr Oberbürgermeister Schäffer, Herr Finanzrath Dr. Schenk, Herr Buchhändler Karl Voigt jun.

Diejenigen Mitglieder und Freunde des allgem. deutschen Musikvereins, welche an der Versammlung Theil zu nehmen wünschen, wollen nach wie vor an den Vorsitzenden des Vereins Professor C. Riedel in Leipzig sich wenden.

Als **Solisten** und **Festredner** bei der bevorstehenden Tonkünstlerversammlung sind u. A. jetzt schon zu nennen: Herr Concertmeister F. David aus Leipzig, Herr F. Grützmacher, erster Violoncellist der kgl. Hofcapelle in Dresden, Herr Concertmeister R. Heckmann aus Mannheim, Herr Director Hellmesberger aus Wien, Frau v. Hettstädt, großherz. Hofschauspielerin in Weimar, Herr Concertmeister Kömpel in Weimar, Frau Krebs-Michalesi, kgl. Hofopernsängerin aus Dresden, Frl. Mary Krebs, kgl. sächs. Kammervirtuosin, Herr v. Milde, großh. Kammersänger in Weimar, Herr Professor L. Nohl aus München, Frau Otto-Alvsleben, kgl. Hofopernsängerin aus Dresden, Herr Prof. H. Porges aus München, Herr Hofpianist Th. Ratzenberger aus Düsseldorf, Frl. A. Reiß, großh. Hofopernsängerin in Weimar, Herr Servais, erster Violoncellist der großh. Hofcapelle in Weimar und Herr J. Schild, großh. Kammersänger in Weimar.

Das **Orchester** wird durch die vereinigten Hofcapellen von Weimar und Sondershausen unter Mitwirkung vieler Künstler aus Dessau, Dresden, Erfurt, Leipzig, Meiningen, Wien ꝛc. ꝛc. gebildet. Die **Chöre** werden durch den akademischen Gesangverein und die Singakademie aus Jena, den Riedelschen Gesangverein aus Leipzig, den Kirchenchor, den großherzogl. Theaterchor und die Singakademie in Weimar ausgeführt.

Außer den betr. Componisten werden die Herren Hofcapellmeister E. Lassen, Hofcapellmeister C. Müller-Hartung und Musikdir. Prof. C. Riedel als Dirigenten thätig sein.

Seit unserer letzten betr. Bekanntmachung sind dem A. D. Musikverein als Mitglieder beigetreten:

Herr Weißenborn, Lehrer und Organist in Eisenach.
Herr Herbert S. Oakeley, Professor der Musik an der Universität in Edinburg.
Frau Amtshauptmännin Friedrichs in Leipzig (inactiv).
Frau Dr. Zopff in Leipzig (inactiv).
Herr Oskar Behringer, Pianist in London.
Herr Robert Freund, Pianist in Pest.
Herr Prof. Dr. Bechstein in Jena.
Herr Dr. jur. Merian in Weimar.
Herr Herm. Uhde in Hannover.
Herr M. E. Sachs in München. —
Herr Alfred Ludewig, Fabrikant in Mühlhausen (inactiv).

Leipzig, Jena und Dresden, 6. Mai 1870.

Das Directorium
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Op. 93. Symphonie No. 8. Fdur, für das Pianoforte zu vier Händen mit Begleitung von Violine u. Violoncell bearbeitet von Carl Burchard. 2 Thlr. 20 Ngr.
—— Ouverture, Gesänge und Zwischenacte zu Egmont. Clavierauszug mit Text. 8. Roth cartonnirt. 18 Ngr.
Cherubini, L., Introduction zum dritten Acte der Oper Medea, für das Pianoforte allein. 10 Ngr.
—— Dasselbe für das Pianoforte zu vier Händen. 12½ Ngr.
—— Ouverturen für das Pfte zu zwei Händen. No. 1—9. 8. Roth cartonnirt. 1 Thlr.
Deprosse, A., Op. 31. 4 Lieder für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 22½ Ngr.
No. 1. An Zuleikha. Kind, was thust du so erschrocken.
- 2. Nach einem hohen Ziele streben wir.
- 3. Die helle Sonne leuchtet.
- 4. An Hafisa. Neig', schöne Knospe dich zu mir.

Gluck, J. C. v., Ouverturen für das Pfte zu zwei Händen. No. 1—5. 8. Roth cartonnirt. 15 Ngr.
Hiller, Ferd., Op. 115. Gavotte, Sarabande, Courante für das Pianoforte. Einzelausgabe. No. 1. Gavotte. 15 Ngr. No. 2. Sarabande. 10 Ngr. No. 3. Courante. 15 Ngr.
Holstein, F. v., Op. 22. Der Haideschacht. Oper in 3 Acten. Clavierauszug mit Text.
Daraus einzeln:
No. 1. Introduction. (Sopran, Tenor.) 15 Ngr. Lass uns leise näher schleichen.
- 5. Arie. (Sopran.) 7½ Ngr. Mag auf Erden nichts bestehen.
- 6. Lied. (Sopran.) 7½ Ngr. Lustig zieht der Sommerwind.
- 12. Lied mit Chor. (Bass.) 10 Ngr. Willst du Fortunen fangen.
- 15. Entr'act, Recitativ und Arie. (Bariton.) 10 Ngr. Rec. Weh'! musst' mich, wiederum. Arie. O neig' dich, Herr!
- 15ª. Recitativ. (Bariton.) So heisst es denn. } 15 Ngr.
- 16. Terzett. (2 Soprane, Bariton.) Dich zu zwingen, wilder Knabe. } 15 Ngr.
- 17. Duett. (Sopran, Tenor.) 15 Ngr. Er ist's! Verlass mich nicht. Kann ich brechen mein Wort? — O bleib'!
- 18. Scene und Lied. (Mezzo-Sopran.) 7½ Ngr. Wo bleibt er noch? Lied. Wohl steht in meiner Kammer.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 140. Bürgel, C., Sängerneid. 5 Ngr. Um was ich dich beneide, aus Op. 9, No. 3.
- 141. Eckert, C., Getreu. 5 Ngr. Der Frühling naht, aus Op. 15, No. 3.
- 142. Löwe, C., Die Einladung. 12½ Ngr. Ein frommer Landmann, aus Op. 76, No. 1.
- 143. Twietmeyer, Th., Kornblumen flecht' ich dir zum Kranz, aus Op. 5, No. 7. 5 Ngr.

Nicolai, W. F. G., Op. 1. 4 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. Daraus einzeln:
No. 1. O sieh mich nicht so lächelnd an. 7½ Ngr.

Ramann, B., Op. 6. Lob der Frauen. Gedicht von Walther von der Vogelweide, ins Hochdeutsche übertr. von Karl Simrock. Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung des Pfte. Clavierauszug und Singstimmen. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Reinecke, C., Op. 45. Ouverture zu der Operette „Der vierjährige Posten". Orchesterstimmen. 2 Thlr. 12½ Ngr.
Rüfer, Ph., Op. 3. Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.
No. 1. An die Entfernte. So hab' ich wirklich dich verloren?
- 2. Wehmuth. Ihr verblühet, süsse Rosen.
- 3. Am Flusse. Verfliesset, vielgeliebte Lieder.

Rüfer, Ph., Op. 6. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 17½ Ngr.
No. 1. Der Unglückliche. Verdorre, Frühling meiner Freuden!
- 2. Nur einmal möcht' ich dir noch sagen.
- 3. Der schwere Abend. Die dunkeln Wolken hingen.
- 4. In der Ferne. Jetzt wird sie wohl im Garten gehen.

—— Op. 10. Drei Phantasiestücke für das Pfte zu 4 Hdn. 1 Thlr.
Schubert, Franz, Symphonie in Cdur. Arrangement f. Pfte u. Violine von Friedr. Hermann. 3 Thlr. 20 Ngr.
Taubert, W., Op. 145. Kinderlieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Neue Folge. Heft 2. Einzel-Ausgabe: No. 11—20 der Kinderlieder. à 5 bis 7½ Ngr. 1 Thlr. 27½ Ngr.
Weyermann, M., Op. 14. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 7½ Ngr.
No. 1. David Rizzio's letztes Lied. Herrin, dein sterngleich' Aug' allein.
- 2. Der schöne Graf von Murray. Ihr Niederland und Hochland.
- 3. Gute Nacht. Gieb mir, mein Herz, zum Scheidegruss.
- 4. Lied. Ihn lieb' ich, von ihm träum' ich.
- 5. Lange vor dem. Sag' mir die Sage, die lieblich erklang.
- 6. Herz und Laute. Dir geb' ich alles was ich habe.

Demnächst erscheint wieder in **neuer Auflage:**

Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel

von

Jos. Proksch.

(Selbstverlag, Prag 609—1.)

Eingeführt in der „**Neuen Akademie der Tonkunst**" des Hrn. Prof. Dr. **Theod. Kullak** (königl. Hofpianist und Hofpianist Sr. königl. Hoheit des Kronprinzen) zu **Berlin.**

Der ausführliche **Prospectus** über diese als vortreffliches Unterrichtswerk sowohl für den öffentlichen als Privatunterricht hinlänglich anerkannte **Clavierschule** kann (sowie die Schule selbst) durch jede beliebige Buch- und Musikalienhandlung des In- und Auslandes bezogen werden.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen:

Berthold, Th., Op. 27. Deux Scherzi brillants pour le Pianoforte. 22½ Ngr.
— Op. 28. Deux Andante. (Andante con moto, Andante élégico) pour le Violoncelle et Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.
— Op. 29. Drei Gesänge für 4 Männerstimmen. No. 1. Mein Herz und deine Stimme. No. 2. Wanderlied. No. 3. Barbarossa. Part. u. Stimmen. 17½ Ngr.
— Op. 30. Zwei Gesänge für vierstimmigen Männerchor. No. 1. Vortanz. No. 2. See und Land. Part. und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
— Op. 31. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. No. 1. Lockung. No. 2. Letzte Sühne. No. 3. Sing noch ein Lied. 22½ Ngr.

C. F. KAHNT in Leipzig.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 13. Mai 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 20.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Historisch-Instructives.

J. W. v. Wasielewski, Die Violine und ihre Meister.
Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Unleugbar ist der Hauptzug unserer Zeit der Vertiefung, der begründenden Forschung sowie der praktischen Ausnutzung gewonnener Kenntnisse und Einsichten zugewandt. Das denkende Individuum als solches sucht sich wie in den öffentlichen Angelegenheiten so auch in allen künstlerischen Dingen immer selbstständigere Geltung zu verschaffen und ordnet sich nicht mehr in blinder pietätvoller Hingabe bestehenden Satzungen unter, ohne vorher deren Bedeutung und Werth für die Jetztzeit gehörig geprüft zu haben. Wir begegnen daher gegenwärtig auf dem Gebiete der musikalischen Production einem Principienstreite, in welchem starres überliefertes Regelthum mit der von modernem Geiste getränkten, nach freiem Ausdrucke ringenden Subjectivität um die Herrschaft streitet. Dasselbe sehen wir, nur in umgekehrter Weise, auf dem Gebiete der Reproduction, dem musikalischen Virtuosenthum. Hier verschafft sich — Dank den vielen gediegenen historischen Forschungen wissenschaftlich und künstlerisch gebildeter Männer — der Geist der vergangenen Perioden immer mehr und mehr Recht über die subjective Willkür eines geckenhaften Salonheldenthums und tritt mit der Forderung an die Künstler, jedes Werk in der ihm eigenthümlich zukommenden Weise zu Gehör zu bringen, wie solche durch die Zeit, den nationalen Geschmack und die Schule, der es angehört, bedingt ist. Diese Forderung ist denn auch das Alpha und Omega des oben genannten Buches, welches sich den bedeutendsten Erzeugnissen auf dem Felde der neueren Musikliteratur anreiht, da es mit gleich großer historischer und biographischer Genauigkeit wie echt künstlerischem Urtheile uns ein bis dahin ziemlich verworrenes Gebiet aufhellt.

Nach einer kurzen, in der Hauptsache aber erschöpfenden Uebersicht über die Geschichte des Violinbaues geht der Vf. zu einer Charakteristik der Violine selbst über, von welcher er sagt, daß sie in erster Linie mehr auf pathologischem Wege, das Clavier dagegen auf ideellem Wege wirke, und stützt darauf die Bemerkung, daß aus eben diesem Grunde das Wirken eines Bach, Händel u. A. sogleich nach den ersten Entwicklungsstadien des Clavierbaues möglich gewesen sei, während die Anfänge einer wahrhaft kunstmäßigen Behandlung des Violinspiels erst mit der höchsten Blüthezeit des Violinbaues zusammenfalle. Hieran anschließend geht nun der Vf. chronologisch vorwärts, charakterisirt die verschiedenen Schulen in Italien, Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, England, Skandinavien und den slavischen Ländern, sowie deren Meister von der ältesten bis auf die neueste Zeit und giebt bei dieser Gelegenheit zugleich eine Entwicklungsgeschichte der Technik des Violinspieles und der verschiedenen Formen der Violincompositionen. In der Technik nur das Ausdrucksmittel erkennend spricht sich der Autor sehr entschieden gegen die leider nur zu oft vorkommende Verwechslung von Mittel und Zweck aus, indem er sagt: „Die Technik des Violinspiels beruht, abgesehen von der Tonbildung, im Grunde doch nur auf einem Finger- und Armgelenkturnen. So wichtig es nun ist, dieses Turnen mit größter Gewissenhaftigkeit zu betreiben, weil davon die Freiheit einer Kunstleistung abhängt, so darf man ihm doch niemals eine größere Bedeutung zuerkennen, als die des Mittels zu einem höheren Zweck. Leider aber giebt es noch immer Geiger genug, deren Kunstverstand und Gefühlsvermögen nicht in Kopf und Herz, sondern in den Finger- und Handgelenken liegt. Es hat etwas Menschenunwürdiges, begabte Naturen ihre Kräfte der mechanischen Dressur opfern zu sehen, anstatt ein geistig gehobenes und geadeltes Kunstschönes mit Verläugnung jedes egoisti-

schen Gefühles darzustellen. Jetzt grade möchte es an der Zeit sein, sich daran zu erinnern, daß die Gegenwart mit neuen Forderungen an die Violinspieler herangetreten ist." Den Geist, resp. die Geschmacksrichtung faßt W. als das Kind der Zeit — als den Spiegel, in welchem die Empfindungsweisen der Zeiten sich wiederspiegeln — auf und weist in ihren Abweichungen den Einfluß der jedesmaligen Culturzustände nach.

Auf solches Fundament gegründet darf das Schlußwort des Buches als eine unabweisliche Forderung, als eine ernste Mahnung gelten, welcher sich ungestraft kein Künstler mehr entziehen kann. Dasselbe lautet: „Nicht reicht es mehr hin, den Tagesbedürfnissen gerecht zu werden; nicht nur die nächste, sondern auch eine fernere Vergangenheit macht ihre Ansprüche an die heutigen Repräsentanten der Kunst. Diese Erscheinung ist keine zufällige sondern eine nothwendige. Wenn die Gegenwart freilich noch kein allgemeineres Verständniß für den musikhistorischen Styl besitzt, so muß dasselbe auf dem Wege des Studiums sowie des künstlerischen Ahnungsvermögens gewonnen werden. Nur wer dies erkennend und danach handelnd, von dem Modetand der Zeit sich abwendet, darf sich rühmen, auf der Höhe der Zeit zu stehen." — A. T.

Kirchenmusik.

Hermann Zopff, Op. 25. **Anbetung Gottes. Hymnus** für Chor, Soli, Orchester und Orgel. Clavierauszug vom Componisten. Leipzig, Kahnt. 2 Thlr. netto.

(Besprochen von W. Freudenberg.)

Während man in neuerer Zeit häufig pessimistischen Stimmen begegnet, welche jede Hoffnung auf einen neuen Aufschwung auf dem Gebiete der Production von Kirchenmusik aufgeben, haben grade d. Bl. stets mit rühmenswerther Zuversicht an dieser Hoffnung festgehalten, hierbei namentlich auf Liszt's großartigen religiösen Schöpfungen und den darin eingeschlagenen Bahnen fußend. Auch den uns vorliegenden Hymnus stehen wir nicht an, als einen Beleg dafür anzusehen, daß die Production auf religiösem Gebiete wirklich noch neue, lebensfähige Bahnen einzuschlagen im Stande ist. Einen kühnen Schritt auf neuer Bahn kann man es nennen, wenn, wie im vorliegenden Falle, unter Abstreifung alles Dogmatisch-Confessionellen ein Künstler Worte dichtet und in großem Style in Musik setzt, wie sie unbedenklich auch der gläubigste Anhänger jeder Confession, ja jeder Religion, welche überhaupt nur einen Gottesbegriff hat, an seinen Gott richten kann, wenn es ihm um Aeußerung seiner Empfindungen gegen den Höchsten in geläuterter rein menschlicher Form zu thun ist.

Wir besitzen allerdings im christlichen Vaterunser ein Gebet, welches den Inhalt allen Betens in wenigen wahrhaft erhabenen und anschaulichen Worten so erschöpft, daß sie nicht übertroffen werden zu können scheinen, weshalb sich die Frage aufdrängen könnte, warum der Componist des vorliegenden Hymnus, dessen Textesworte ebenfalls schon auf den ersten Blick ein, den ganzen Umfang religiösen Empfindens zusammenfassendes Gebet enthalten, nicht die Worte des Vaterunsers gewählt hat. Allein bei näherer Ueberlegung kann es uns doch im Grunde nur günstig stimmen, wenn der Drang des Componisten (der vermuthlich auch der Verfasser des Textes ist, da ein anderer nicht genannt) Allereigenstes zu geben, größer gewesen ist, als die Besorgniß vor dem etwaigen Vorwurfe, von den Worten des Vaterunser abgesehen zu haben, zumal da außer Anderen in neuerer Zeit besonders Liszt dieselben wiederholt so ergreifend und seelenvoll wiedergegeben hat, daß eine abermalige Bearbeitung derselben grade dem selbstständig denkenden und empfindenden Künstler nicht zum Bedürfniß werden, nicht rathsam erscheinen konnte. Z. wollte offenbar ein durchaus eigener Empfindung und Anschauung entsprossenes Gebet in Tönen wiedergeben, und daß ihn überhaupt tiefere Beweggründe veranlaßten, sich besondere Worte für sein Werk zu dichten, lehrt uns bereits ein oberflächlicher Blick auf den, dem Werke vorgedruckten Text. Derselbe ist ein Hinweis auf einen, alle Confessionen und Religionen in sich schließen sollenden Standpunkt, wir lesen die Hoffnung heraus, daß dieser Standpunkt, diese in der „Seele des Alls" gipfelnde verklärte Anschauung des Höchsten in Zukunft einmal wirklich zum Ausdruck des Gesammtbewußtseins der religiösen Menschheit werden möge, und diesem Standpunkte coordinirt finden wir an Stelle passiven Vertrauens auf eine himmlische Vorsehung und Weltregierung die edle That als Gottes allein wahrhaft würdige Verehrung, als Ideal des Lebens hingestellt in der Bitte, dazu vom Himmel Kraft zu erhalten. Das ist gewiß eine Anbetung Gottes im Geiste und in der Wahrheit.

Wer dies aber noch bezweifeln möchte, den verweisen wir auf die musikalische Einkleidung des Textes. Wir finden in großen, begeisterten Zügen einen Hymnus aufgebaut, aus dessen Musik man ebenfalls unschwer erkennt, wie ernst der Componist von dem Gedanken erfüllt gewesen ist, sein Innerstes, Bestes zu geben. Doch müssen wir es uns grade in diesen Bl. aus naheliegenden Gründen versagen, nachzuweisen, wie weit ihm dies gelungen, und uns auf rein thatsächliche Mittheilung des Inhaltes beschränken.

„Seele des All's, Vater alles Erschaffenen, unendlich groß ist Deine Liebe", so lautet der Text des mit Soli's durchwebten ersten großen Chores. Die Hauptgedanken dieser Nr. sind folgende:

Andante maestoso. a. See - le des Alls, un - end - lich (Der Gesang von hier an in tieferer Octave.)

b. groß ist dei - ne Lie - be! rc.

Più Allegro. c. Fuge: Va - ter al - les Er - schaf - fe - nen un-

end - lich groß ist dei - ne Lie - be. d.

Nachdem sich (Andante maestoso $^{12}/_{8}$ Tact) der Asdur-Accord in lang aushallenden *p* Orgeltönen allmählig aufgebaut

hat, erscheinen in den Violinen die Motive a und b in der Vergrößerung und schlingen sich hierauf längere Zeit auf einem in den Contrabässen in punctirten Vierteln markirten Orgelpunkt feierlich und andachtsvoll durch die verschiedenen Stimmen. Mit ein paar mächtigen Schlägen wird nun die Oberdominante Esdur (mit interessanten Ausweichungen nach Edur und Cdur) Haupttonart, und mehrmals erscheint in höheren Orgeltönen das Motiv a, welches überhaupt Hauptmotiv des ganzen Satzes sowie vom Schlusse des Werkes ist. Mächtig dringt der Baß in Cdur mit dem Motiv b empor, um in einem (an Beethoven's neunte Symphonie erinnernden) *pp* Schlusse wiederholt zu verflüchtigen; mit einem längeren *pp* Wirbel lenkt die Pauke in die Haupttonart zurück, und nun stimmt zuerst der Solotenor, hierauf der Chor das Motiv a an, die andern Solostimmen treten hinzu, und Alle vereinigen sich zu begeistertem Ausruf des Wortes „groß" (Desdur nach Bdur), worauf mit den Worten „ist Deine Liebe" in der Oberdominante der Haupttonart geschlossen wird. Auf diesem Schlusse setzt zugleich der Soloalt und einen Takt später der Solobaß mit Motiv a ein, welches von Sopran- und Tenorsolo mit M. b in Engführungen entsprechend beantwortet wird. Während hierauf der Chorsopran das M. a aufnimmt, lenkt die Orgel mit kräftigen Accorden nach H- und Edur, begeistert ergreift der Chortenor das Thema c—d, und ihm folgen in rhythmisch sehr freier Weise Sopran und Baß mit demselben Thema bereits in Engführung. Nach einer Ausweichung nach Esdur höchst lebendiger Orgelpunkt auf a mit *ff* Schlägen der Orgel (wir glauben wenigstens nicht zu irren, wenn wir alle die einzelnen starken Accorde in Fdur, Hdur, Hmoll, Cisdur und Esdur für Accorde des vollen Orgelwerkes halten, obgleich dies ausdrücklich nur beim ersten angegeben ist). Diese Partie ist ein sehr entsprechendes Bild der lebenskräftigen Regung „alles Erschaffenen". Allmählig gewinnt der Gedanke „groß ist Deine Liebe" die Oberhand, und bald diese, bald jene Chorstimme lenkt mit dem Motiv d in ebenso kühne als ausdrucksvolle Modulationen hinüber, bis der Solosopran mit einer ätherisch-innigen Episode in Ddur den Chor zu zarterer Empfindung hinleitet. Noch einmal begeisterte Ausrufe des Männer- und des ganzen Chores, nach denen namentlich die Frauenstimmen (in einer an Beethoven's „Sternenzelt" erinnernden Weise) auf dem hohen g und cis (des) erst auf A^7, dann auf Es^7 verhallen. Nachdem die Solostimmen mit dem Motiv a übergeleitet, Wiederholung des ersten Gesangssatzes, welcher sich diesmal nach Hdur (Cesdur) wendet. Nun ergehen sich die Solostimmen längere Zeit empfindungsvoll melodisch in den Motiven a und b, und zwar in Ces-, As-, C-, F- und Desdur. In letzterer Tonart nimmt der Chor das Motiv a auf, doch stets polyphon, indem sich fortwährend neue Wendungen aus den Hauptmotiven entwickeln und die Begleitung in reicher, ausdrucksvoller Figurirung mitspricht. Unter einigen fesselnden Ausweichungen von Des nach Ddur mehrmalige begeisterte Steigerung des Chors (man achte auf den Wechsel von Moll und Dur unter dem hohen „groß"), hierauf ein elegischer, im Motiv a gipfelnder a capella-Satz der Solostimmen und zarter Eintritt des Chores ebenfalls mit dem Motiv a in Fesdur, welches in Asdur unter Arpeggio-Figuren des Streichorchesters und ausgehaltenen hohen Accorden der Bläser verhallt. —

Nachdem wir über diesen ersten großen Satz so eingehend referirt haben, weil er sich auch allein sehr gut zur Aufführung eignet, wollen wir nun versuchen, den reichen Bau der anderen Sätze kürzer zu erledigen.

No. 2. Soloquartett. Nach einer lebendig sich regenden Orchestereinleitung, in der sich bereits das Hauptmotiv von No. 9 geltend macht (s. folgd. Z.-Nr.), in Hdur breites Recitativ des Tenors „Leben und Bewußtsein hast Du uns gegeben, und Geist von Deinem Geist, und göttliche Erkenntniß". Darauf beginnt der Sopran, alternirend mit dem Tenor, folgende Cantilene:

Breit und voll Wärme.

den Hoch - ge-nuß der herr-li-chen Na-tur verliehst

Du uns, Urquell der Güte, und reiner Liebe Seligkeit",

welche, anfangs sehr einfach, im weiteren Verlauf durch zarte Modulationen der Holzbläser nach B-, H- und Cdur stets an Interesse zunimmt. Dann wiederholt unter reich figurirter Orchesterbegleitung das ganze Soloquartett diese Melodie in polyphonerer Gestaltung und erhebt sich bei „Paradiesesseligkeit" in Cdur zu begeistertem Aufschwung. Der schon allmählig vorbereitete Triolenrhythmus gewinnt die Oberhand und wird mit einer entschlossenen Wendung nach Cdur zum $^6/_4$ Takt.

Ur — — quell — der Gü - te!

Ten. u. Bass. Ur — quell der

Orch. Ur — — qu.

Gü — te! Sopr. u. Alt.

„Urquell der Güte", für diesen Gedanken begeistern sich jetzt die Stimmen abwechselnd mit einer aus dem letzten Cdur-Schluß genommenen neuen Wendung sowie für den Begriff „Hochgenuß".

e.

Den Hoch - ge - nuß — — der herr-li-chen Na - tur rc.

verliehst Du uns, Urquell der Güte, und reiner Liebe Seligk., während in den Instrumenten das Hauptmotiv aus dem Nachsatze der ersten Melodie auftaucht; doch bald gewinnen in der Begleitung mehr und mehr Synkopen die Oberhand, und in dem duftigen Hauche derselben erscheint wiederholt dasselbe Hauptmotiv allmählig immer deutlicher, bis es sich zuletzt mit den Singstimmen zu einem bedeutenden Aufschwung nach Cdur vereint. Wir sind auf die Wirkung dieser eigenthümlichen Stelle gespannt und machen einstweilen auf S. 18 und 19 besonders aufmerksam. Wohlthuenden Gegensatz hierzu bildet der nun folgende a capella-Satz über das bereits S. 18 vom Tenor intonirte Motiv e; die Begleitung nimmt hierauf ihre Syncopen nochmals auf, sodann vereinigen sich Baß und Alt, später Tenor und Sopran zu bedeutenderer Darstellung des Motivs e und schließlich führt von der höchsten Höhe allmählig unter Benutzung des ersten Motives des $^6/_4$ Taktes das Orchester diese Nummer sehr zart in empfindungsvoller Weise zu Ende —

Mit No. 3 (Gesdur) tritt ein Wendepunkt ein. Der Solobaß intonirt nämlich nun die Worte „Doch nicht allein das Wort ist würdig Dein, o Gott; die edle That, zu ihr verleih'

uns rastlos Streben!" Mit gesteigerter Wärme des Ausdrucks wiederholt der Männerchor den letzten Satz, hierauf folgt der Solobaß mit der Stelle:

Auf daß wir lie - ben Dei-ne Kin - der 2c.

und nun baut sich im Chor und Orchester innig weihevoll wie in einem lichten Dome die eben mitgetheilte Stelle auf. Noch einmal wiederholt der Baß die ersten Worte dieser Nr., gefolgt von den fugirten Chorstimmen, welche sich in dem energischen Rufe „zur edlen That" concentriren. Nach einem begeisterten Zwischensatz des Orchesters über das schon bei den Worten „rastlos Streben" eingeführte Motiv

f

wiederholt der Baß die Stelle „auf daß wir lieben", während der Frauenchor mit langen *pp* ausgehaltenen Tönen darüber schwebt. Immer lebendiger und reicher figurirt zugleich das Orchester das Motiv f, und alle Chorstimmen folgen sich auf dieser belebten Folie nochmals fugirt mit derselben Stelle, aber unter viel breiterem Schlusse der Worte „denen, die Du liebst". Nun in der Tonica wie vorher in der Dominante feuriges Orchesterritornell über das Motiv f. und dazwischen einzelne Aufrufe bald der Solostimmen, bald des Chor's „zur edlen That" mit längerem glänzendem, freudig zuversichtlichem Nachspiel des Orchesters. —

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Leipzig.

Die zweite Hauptprüfung des Conservatoriums am 29. v. M. war dem Solospiel und -Gesange gewidmet. Wie immer excellirte in erster Reihe die David'sche Violinschule durch treffliche Leistungen, besonders aber spielte Hr. Christian Ersfeld aus Coburg den ersten Satz des Molique'schen Amollconcerts in einer nach allen Seiten hin so künstlerisch abgerundeten Weise, sowohl was brillante Technik als verständnißvollen und beseelten Vortrag betrifft, daß man (außer vielleicht höchstens noch etwas mehr Intensivität des Tons) Nichts hinzuzuwünschen vermochte sondern vielmehr eine in jeder Beziehung für die Oeffentlichkeit reife und genußreiche Virtuosenleistung im vollsten Sinne vor sich hatte, auch die ganz ungewöhnlich auszeichnende Aufnahme des höchst talentvollen jungen Künstlers in diesem Falle nur durchaus auf das Wärmste billigen konnte. Auch die HH. Jacob Kornfeld aus Breslau (Vieuxtemps' Adagio und Rondo ohne Kürzung!) und Ernst Coith aus Chemnitz (erster Satz des Beethoven'schen Concerts) erfreuten bereits durch solide, sehr tüchtige Technik und Ueberwindung bedeutenderer Schwierigkeiten, namentlich Hr. C. in seiner großen Cadenz, auch zeigte Hr. Kf. beachtenswerthe Keime von Empfindung, Belebtheit und Eleganz. Beide Herren können nach so tüchtigen Leistungen nun hoffentlich mit Erfolg nach Befreiung derselben von der etwa noch vorhandenen schülerhaften Steifheit streben. — Pianoforte und Gesang waren fast ausschließlich durch England und Amerika vertreten, und zwar ersteres durch die HH. Carl Dodge aus Milwaukee, Ludwig Maas aus London (Beethoven's Esdur-Concert) und Campbell Cunningham aus London sowie durch Frl. Jenny Wallach aus Cassel. Auch diese Vorträge ließen, ohne bereits auf künstlerischen Werth Anspruch zu machen, sämmtlich die tüchtige Schule keineswegs verkennen. Sowohl deshalb als auch wegen einzelner von feinerem Gefühl und Eleganz zeugender Züge verdient Frl. Wallach, welche noch etwas befangen spielte, Aufmunterung zur weiteren Ausbildung dieser wesentlichen Seiten. Auch die HH. Cunningham und Dodge zeigten Sinn für Eleganz. Ersterem empfehlen wir noch mehr Geschmeidigkeit des Anschlags sowie ruhigere Behandlung. Letzterer dagegen spielte recht lebendig und klar, während Hr. Maas für jetzt lediglich durch gute Technik und Handhaltung befriedigte, seinem Anschlage jedoch mehr Feinheit, Rundung und Wärme zu verleihen sich bestreben muß. — Hr. Hayden aus Haydenville in Massachussetts, welcher wegen Erkrankung von Hrn. Gill den Gesang allein repräsentiren mußte, machte mit seiner nicht großen aber sehr geschmeidigen lyrischen Tenorstimme insofern einen günstigen Eindruck, als er dieselbe ganz geschickt zu einigen hübschen Effecten, wie Schwelltönen, wirksamen Ausdrucksaccenten 2c. zu verwenden wußte, auch sehr deutlich aussprach. Dagegen fehlt ihm noch Manches in Bezug soliderer Schule; der Ansatz ist noch nasal und unfrei, die Bildung der Vocale gepreßt oder gaumig und die Mittellage auffallend klanglos. Auch war die italienische Serenade des französischen Gounod, welche Hr. H. außer einer, uns in englischer Sprache zum Besten gegebenen Arie aus „Elias" mit ziemlich amerikanisch-englischer Aussprache vortrug, nicht geeignet, ein Urtheil über die gediegenere Geschmacksrichtung des Sängers festzustellen. — H.....n. —

Am 1. d. M. veranstaltete der hiesige Zweigverein des Allgemeinen Deutschen Musikvereins wiederum eine Kammermusik-Aufführung, welche mit zu den interessantesten der Saison zählte. Gernsheim, der als Componist schon einen Namen hat, eröffnete sie mit seinem Emoll-Clavierquartett, welches, vortrefflich ausgeführt von Frl. Hertwig (Clavier) und den HH. Concertm. Heckmann und und Riebel, seinen günstigen Eindruck nicht verfehlte. Wenn feine Factur, warme Empfindung und natürliche Frische einer Composition Kunstwerth verleihen, so ist es bei dieser der Fall. Wie hier, wird sie gewiß überall die Sympathien des Publicums wecken, zumal man sich ohne Anstrengung dem vollen und ganzen Eindrucke überlassen kann. Besonders sprach uns der langsame zweite Satz an. Es folgten darauf Lieder „Mein Engel hüte dein" und „Morgens am Brunnen" von Ad. Jensen, die wenn auch nicht zu den bedeutendsten doch immerhin werthvollen Gaben der Jensen'schen Muse gehören und Jensen's Bedeutung als Liedercomponist nicht verkennen lassen. Sie wurden entsprechend vorgetragen von Frl. Marie Klauwell, deren Vorzüge als Sängerin wiederholt in d. Bl. hervorgehoben worden sind. Ueber die zunächst producirte Composition: zwei Sätze (Adagio und Scherzo) aus einem Streichquartett in Esdur von A. v. Faminzin müssen wir uns eines Urtheils enthalten; einmal, weil die Ausführung nicht grade zu den gelungensten gehörte (außer anderem kleinen Malheur war das Adagio entschieden zu rasch und das Scherzo zu langsam) und weil beide Sätze im Zusammenhange mit dem ersten und letzten wahrscheinlich anders wirken. Der Einblick in die Partitur zeigt feine, fast durchaus polyphone Arbeit und das ernsteste Streben. Um jedoch zu bestimmen, ob das Können dem Wollen analog ist, möchten wir wie gesagt das Quartett noch einmal hören. Liszt's wunderbar schöne Lieder „Du bist wie eine Blume" und „Der Fischerknabe", welche von Frl. Klauwell sehr schön gesungen und vom Auditorium mit höchstem Beifall und da capo-Ruf aufgenommen wurden, bildeten den Uebergang zu dem Octett Op. 3 von Svendsen, welches ein Hauptinteresse der Matinée beanspruchte,

Diese Composition gehört zu dem Besten der neuern Kammermusik. Sie hat vor vielen andern Charakter und Originalität. Die wechselnden Gestalten treten so plastisch vor die Seele des Hörers, daß man sie greifen möchte. Dabei ist der ganze Aufbau der Composition logisch und ein wohlorganisirtes Ganze bildend. Was die Factur betrifft, so ist sie ebenso geschickt und fein wie bei den obengenannten Compositionen. Die Behandlung der Instrumente und die Herrschaft über die häufig an Berlioz erinnernden Instrumentaleffecte ist wahrhaft virtuos zu nennen. Die Ausführung zeigte auch die genannten Vorzüge im günstigsten Lichte, sie ließ kaum etwas zu wünschen übrig und wir sind den HH. Concertm. Heckmann, Jacobsen, Rauchfuß und Svendsen (Violine), Thümer und Klesse (Viola), Hegar und Riebel (Violoncell) dafür zu besonderem Danke verpflichtet. Ihnen sowohl, wie dem Componisten, der durch Hervorruf ausgezeichnet wurde, galt der überaus lebhafte Beifall. — Kn.

Florenz.

Wenn der hiesige Corresp. der Wiener „N. fr. Presse" vor einiger Zeit von einer „Fluth von Concerten, welche die elegante Welt eifrigst besucht" sprach, so trägt im Grunde solche „Fluth" nach deutschen Begriffen doch immer noch mehr oder weniger den Charakter einer „Ebbe" an sich. Denn durchschnittlich ein Concert in der Woche, wohlverstanden auch nur in der letzten Zeit — vor Weihnachten hat es deren kein einziges gegeben — will doch für Italiens Residenz so viel wie Nichts sagen. Zu berichten haben wir zunächst über zwei im Sala Rossini von Alfred Jaell nebst Frau gegebene Concerte. Das erste brachte u. A. Schumann's Quintett, Liszt's Concerto patetico für zwei Pianoforte, Variationen von Händel, Walzer von Chopin (Op. 64 No. 1), Bach's Concert für drei Pianoforte und Quartettbegleitung, Reinecke's Improvisata für zwei Pianoforte, Beethoven's Marsch aus den „Ruinen von Athen" ꝛc.; das zweite: Mozart's Sonate für zwei Pianoforte, Arie von Händel, Ciaconne für zwei Pianoforte von Raff, Notturno von Chopin, Gavotte und Musette von Bach, Variationen von Jaell über Home Sweet Home, Schumann's Andante und Variationen für zwei Pianoforte ꝛc. Jaell nebst Frau, die als ausübende Künstlerin ihrem Manne würdig zur Seite steht, haben hier einen durchschlagenden Erfolg erzielt und sind mit Beifallsspenden und Hervorruf überschüttet worden. Das enthusiasmirte und bei dem reichen Programm etwas unbescheidene Publicum erzwang sich jedesmal durch seinen da capo-Ruf noch eine Gratiszugabe von Jaell, das erste Mal Chopin's Walzer Op. 64 No. 2, das zweite Mal die Tannhäusertranscription. Das Beste und Vollendetste waren jedenfalls die Variationen über Home Sweet Home, die auf der einen Seite durch die Zartheit und Feinheit des Vortrags auf der andern durch die darin gebotene Trillertechnik den gespannt folgenden Zuhörerkreis mit Recht hinrissen. Die Gesangvorträge im ersten Concert hatte Frl. Rosa Levier, eine junge Dilettantin, übernommen. Starke Befangenheit war wohl daran Schuld, daß sie nicht den erwarteten Erfolg hatte. Denn in Privatkreisen, wo wir öfters Gelegenheit hatten, sie zu hören, leistete sie stets recht Beachtenswerthes. Trotzdem zeichnete das Publicum sie fast mehr aus als die Sängerin des zweiten Concertabends, Frl. Emilia Redi, deren schulgemäßer, verständnißvoller und hingebender Gesang wirklich zu loben war, namentlich wenn man die im Saale herrschende tropische Hitze berücksichtigte. — Jaell nebst Frau und Frl. Rosa Levier gaben außerdem zusammen ein Concert in Perugia. Der Besuch und Erfolg desselben soll ebenfalls bedeutend gewesen sein.

Im Sala Brizzi e Niccolai, der zu einem großen Musiketablissement gleicher Firma hierorts gehört, fanden drei Concerte statt. Das erste vom Pianisten Carlo Tabbeucci und Violinisten Fabio Favilli gegeben, brachte Beethoven's Cmoll-Trio, Solostücke von Chopin, Liszt, Ritter, Gottschalk, Tabbeucci, Thalberg, Favilli, Beriot ꝛc. Herr Tabbeucci, ein noch junger Mann, läßt sich nach den gegebenen Leistungen etwas schwer beurtheilen, weil dieselben nicht gleichmäßig waren. Zu voller Ausbildung der sonst nicht ungewöhnlichen Technik fehlte noch ein durchgängig guter Anschlag. Wohl verräth das Spiel große Kraft, aber es zeigt sich damit nicht genug Weichheit und Feinheit verbunden. Hr. Favilli ist ein sehr tüchtiger und nobler Spieler. Freilich setzte er in Gounod's Ave Maria fünf Tacte zu früh ein, ließ auch am Ende desselben die Octavengänge der Violinstimmen nur als einfache Töne der tiefen Lage hören, aber diese Kleinigkeiten verschwanden gegenüber dem Eindruck des ganzen Spieles vollständig. Die Virtuosität desselben brachte er in einer eignen Phantasie zu voller Geltung. Meisterhaftes Staccato, seelenvolles Portamento, klare und durchsichtige Arpeggien ꝛc. zeigten den wirklichen Künstler. Die Sänger des Abends, Frl. Somigli (Sopran) und Hr. Augusti (Tenor) leisteten nichts Besonderes. Erstere war sehr indisponirt und Letzterer vergaß ganz, daß er sich im Concertsaale befand.

Mehr einen Privatcharakter trug eine Matinée der Pianistin Elvira del Bianco. Diese hier als tüchtige Clavierlehrerin geschätzte Dame giebt alljährlich ein Concert für die ihr bekannten Kreise. Das Programm war ein ziemlich buntes — wie fast immer hier — und bot u. A. auch zwei Compositionen der Concertgeberin, eine Phantasie über die „Afrikanerin" und einen Salonwalzer. Letzterer, recht geschickt angelegt und durchgearbeitet, war mehr als ein gewöhnliches Machwerk. Bei dem freundlich gesinnten Zuhörerkreis fehlte natürlich reicher Beifall bei keiner Nummer. Mit seinem vollen kräftigen gutgeschulten Baß erfreute namentlich Hr. Barberis, ein guter Dilettant.

Das dritte Concert im Sala Brizzi e Niccolai gab die Sängerin Elena Sari mit Unterstützung der HH. Roberti und Galli (Flötisten), Brogialdi (Violinist), Sauvage (Viola), Jandelli (Violoncell) und Bonenfant (Bariton). Die erste Nummer, ein Clavierquartett von Maglioni, hatte zwar die übliche Form der bekannten vier Sätze, jedoch nur äußerlich, nicht innerlich. Denn während das Andante und Scherzo fast ganz ineinander liefen, kam nach dem Scherzo in voller Abschrift noch einmal der Hauptsatz des Andantes. Auch die sonst übliche größere Formgestaltung des Finales fehlte. Frl Sari sang eine Rossini'sche und eine Verdi'sche Arie. Neben tüchtiger Cantilene und ausgebildeter Coloratur empfand man bei ihr etwas von echtem con anima bei äußerst schmiegsamer und glockenreiner Stimme. Mit Hrn. Bonenfant sang Frl. Sari ein italienisches Duett mit gegenseitigem Verständniß und Anschluß. Sehr gut executirte sie auch, allerdings unter eigenthümlichem Eindruck mit Hrn. Roberti (Flöte) zusammen eine Romanze von Ciardi, „l'Usignolo". Während wir bei Hrn. Roberti einen seltenen schönen, vollen, weichen Ton nebst ausgebildeter Technik lobend anerkennen müssen — er spielte von Briccialdi eine Phantasie über „Lucrezia" und mit Hrn. Galli ein Duo über Motive aus „Tell" — leugnen wir bei Hrn. Brogialdi zwar nicht eine gewisse Fertigkeit und einen seltenen, geniehaftseinsollenden (man verzeihe das sonderbare Wort) Ausdruck, rügen aber wahrheitsgemäß das an vielen Stellen stark hervortretende Unklare und Verwischte seines Spieles. —

Bülow ist vorige Woche wieder hier eingetroffen und wird das erste von den angekündigten populären Concerten unter seiner Leitung am 8. Mai im Teatro Principe Umberto stattfinden. (S. auch S. 175) — K. R—e.

Pest.

Eines der interessantesten Concerte der Saison war unstreitig ein von Edmund v. Mihálovics zu einem wohlthätigen Zwecke im großen Saale der städtischen Redoute veranstaltetes Orchesterconcert.

M. stellte sich dem zahlreich versammelten Publicum in der Doppeleigenschaft als Componist (das Programm enthielt nur Werke eigener Composition) und Dirigent vor. Als Componist verdient er nicht nur die Beachtung der hiesigen musikalischen Kreise sondern überhaupt der gesammten Musikwelt. Obwohl es Pflicht der Kritik, hervorragende Talente, strebsame Kunstjünger zu fördern sowie Geschmack und Urtheil des großen Publicums zu bilden und zu reinigen, scheint doch, wie das eben erwähnte Concert bewies, die hiesige Kritik mit wenigen Ausnahmen diese schöne Aufgabe nicht zu erfassen. Die Werke des Concertg. gehören entschieden der neudeutschen Richtung an. Grund genug um von den Einen nicht verstanden, von Andern wohl verstanden aber verläugnet und von noch Andern zwar ebenfalls nicht verstanden nichtsdestoweniger aber seltsam genug in den siebenten Himmel gehoben zu werden. Die Ersteren sprechen von den günstigen Vermögens-Umständen, in welchen M. lebt, von dessen Wagner- und Liszt-Nachahmung, von einem Liede mit Posaunen begleitet (wovon in der Wirklichkeit keine Spur), die Andern ignoriren sein diplomatisch philisterhaft; die letzte Sorte aber ist in ihren Kritiken so hoch komisch, daß, wäre der Stoff nicht so ernst, man darüber nur lachen könnte. Wir besitzen hier zwar ein Fachblatt, welches unablässig redlich bemüht ist, einiges Licht in diese Wirren zu bringen, doch scheint man sich's zur Aufgabe gemacht zu haben, bei jeder Gelegenheit den entgegengesetzten Standpunct einzunehmen. Dies fand ich für nöthig vorauszuschicken, um den Standpunct, welchen die hiesige Kunstkritik bei dem ersten Schritt eines angehenden Künstlers in die Oeffentlichkeit einnimmt, zu kennzeichnen. M. hat sich vorzugsweise Wagner's große Reformideen zum Vorbilde genommen, was einen hiesigen Kritiker zu der witzig sein sollenden Bemerkung veranlaßte: v. M. ist wagnerischer als Wagner. Daß er sich noch zu sehr an seine Vorbilder klammert und die eigene schöpferische Kraft nicht immer zum Durchbruche kommt, läßt sich nicht läugnen. Besonders gilt dies von der Ouverture zu Shakespeare's „Timon von Athen" und dem „Heroischen Marsch", obwohl beide, was Conception und Ausarbeitung anbelangt, die vollste Anerkennung verdienen. Die Blechharmonie wendet M. mit besonderer Vorliebe an, und zwar sehr häufig zum Nachtheile des Streichorchesters, welcher Umstand besonders im Marsche fühlbar ward. Eigener schöpferischer Gedanke und dichterischer Aufschwung zeigten sich am Meisten in dem Liede „In der Mondnacht" für eine Singstimme und kleines Orchester, einem Tonstücke voll reizender Einzelheiten, und in dem Vorspiele zur Oper „Hagbarth und Signe". Frau Pauli, welche durch ihren schönen Vortrag das Lied zur vollsten Geltung brachte, mußte dasselbe auf allgemeines Verlangen wiederholen. Das Orchestervorspiel zeigte am Meisten von des Comp. hoher Begabung und umfassendem Wissen. Es ist jedenfalls, was Formschönheit, Durchführung und überraschende harmonische Wendungen anbelangt, als das bedeutendste der gehörten Werke zu bezeichnen. Lenau's „Sturmesmythe" für Männerstimmen und Orchester hatte nicht den erwarteten Erfolg. Die Ursache mochte einerseits in der ungenügenden Besetzung der Gesangskräfte liegen, andrerseits aber auch an dem Umherirren der verschiedenen Motive, welche, durch die etwas gesuchte harmonische Unterlage noch mehr entkräftet, den Zuhörer ermüdeten. Trotzdem ist M. nirgends barok oder flach, überall zeigt sich edles Streben nach Höherem. Ueberraschend ist übrigens des Componisten Vertrautsein mit dem Orchester, welches von der eingehendsten Kenntniß der Instrumente und deren Klangfarben zeigt. Zugleich giebt ihm seine in der Regel reiche Modulation bezüglich der Klangeffecte Anlaß zu oft höchst frappanten Klangcombinationen. Sehr bedauert wurde das Wegbleiben der im Programm verzeichneten Clavier-Phantasie, welches seinen Grund in der Abwesenheit des Hrn. R. Joseffy hatte. Der Concertgeber wurde nach jeder Nummer wiederholt gerufen. Das Orchester des Nationaltheaters war ziemlich befriedigend, ausgenommen die alte Schwäche des Streichquartetts gegenüber dem Bläserchor. — Henri Gobbi.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Aachen. Das 6. Abonnementconcert unter F. Breunung's Leitung begann mit Gluck's Ouverture zu „Iphigenie in Aulis". Hierauf folgten die ersten vier Nummern aus Brahms' Requiem und „Christus am Oelberge" von Beethoven. Die Solis beider Werke waren vertreten durch Frau Emilie Bellingrath-Wagner aus Dresden, welche noch Lieder von Schumann und Breunung sang sowie die HH. Karl Schneider aus Rotterdam, welcher außerdem noch eine Arie aus „Joseph" von Mehul vortrug, und Ackens. —

Birmingham. Der große diesjährige Festival wird in den Tagen vom 30. August bis 2. September abgehalten; das Programm lautet: erster Tag, Vorm.: „Elias", Abends: „Paradies und Peri" von Barnett und gemischtes Concert; zweiter Tag, Vorm.: „Naamann" von Costa, Abends: gemischtes Concert, u. A. ein symphonisches Werk von Sullivan; dritter Tag, Vorm.: „Messias", Abends: „Nala und Damayanti", Cantate von Hiller und gemischtes Concert; vierter Tag, Vorm.: „St. Peter", Oratorium von Benedict und Mozart's Requiem, Abends: „Samson" von Händel. — Wohl bekomm's! —

Glogau. Die Singakademie brachte in ihrem letzten Concerte Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" und Gade's „Frühlingsphantasie". Beide Werke, wesentlich gehoben durch die meisterhaften Leistungen von Frl. Doniges aus Breslau und Hrn. Robert Wiedemann aus Leipzig, welche beide oft durch reichen Beifall unterbrochen wurden. Die Chöre leisteten wie immer höchst Treffliches. — Außerdem gaben der Violinvirtuos C. Nossek und seine Frau (Sängerin) unter Mitwirkung des Capellm. Thieriot ein besonderes Concert. Beide bekundeten sich durch Wahl und Ausführung des Programms als tüchtige Künstler, welche weitere Beachtung verdienen. —

Gotha. Im Hoftheater kam vor Kurzem Chopin's Emoll-Concert durch den Hofpianisten Tietz zur Aufführung. —

Hamburg. Im neunten philharmonischen Concert feierten Herr und Frau Joachim Triumphe. Violinsoli von Spohr, Vitali und Bach, Gesänge von Gluck, Schubert und Schumann, sowie Mendelssohn's „Meeresstille" und Beethoven's Bdur-Symphonie bildeten das Programm. — Das Gastspiel von Clara Ziegler veranlaßte eine Aufführung der „Antigone" mit Mendelssohn's Musik. Das Auditorium verhielt sich, wenn nicht ablehnend, so doch gleichgültig dagegen. —

Königsberg. Am 2., 3. und 4. Concerte Bilse's. — Als Säcularfeier Beethoven's soll hier am 8., 9. und 10. Juni das sechste Provinzialmusikfest abgehalten werden. Die neunte Symphonie und die Ddur-Messe sind in Aussicht gestellt. Als Festdirigenten werden die HH. Laudien und N. Rubinstein fungiren. —

Schwerin. Am 23. v. M. letzte Kammermusiksoirée mit der Pianistin Laura Kahrer; u. A. Soli von Chopin, Schumann und Liszt. — Am 27. unter Schmitt's Leitung Aufführung des „Israel" von Händel mit Frau Joachim. —

Stettin. Am 25., 26. und 27. v. M. fanden drei Concerte der Bilse'schen Capelle statt und wurden mit großem Enthusiasmus aufgenommen. Aus den Programmen nennen wir: Liszt's „Tasso", „Romeo und Julie" (zweiter Theil) von Berlioz und Symphonien in Dmoll von Schumann sowie in Adur und in Cmoll von Beethoven. —

Stuttgart. Am 23. v. M. achte Kammermusiksoirée der HH. Pruckner, Singer, Speidel und Krumbholz: Trio Op. 63 von Schumann, Sonate Op. 69 von Beethoven, Violinsoli von Raff und Spohr, Claviersoli von Speidel, Schubert und Bach, Violoncellsoli von Schubert, Nardini und Bach. —

Wien. Am 1. kam in der Dominikanerkirche eine Messe in Fdur von Julius v. Beliczay zur Aufführung. — Am 5. und 11. fanden im Conservatorium zwei Zöglingsproductionen statt, in denen u. A. Schumann's Clavierconcert und Esdur-Symphonie zu Gehör kamen. — Am 3. Concert des Pianisten Emil Weber. —

Würzburg. Am zweiten Osterfeiertage fand unter Leitung Ritter's und unter Mitwirkung Th. Ratzenberger's ein symphonisches Concert statt, in welchem das Esdur-Concert und die Edur-Polonaise von Liszt, Frauenchöre von Schubert, Claviersoli von Rubinstein und Raff, eine Orchester-Phantasie von Ritter und Beethoven's Bdur-Symphonie zu Gehör kamen. —

Personalnachrichten.

— Pianist Carl Bärmann aus München errang sich in Nürnberg (Abonnementconcert) durch sein technisch vollendetes und geistig hervortretendes Spiel mit Beethoven's Esconcert und Liszt's Don Juanphantasie begeisterte Anerkennung. Desgleichen verschaffte er kürzlich in München Liszt's Adur-Concert durch seine meisterhafte Darstellung sehr günstige Aufnahme. —

— Die HH. Gebrüder Thern, Pianisten aus Pest, sind in Weimar angekommen. —

— Hr. Jul. de Swert aus Berlin hat im vierten Abonnementconcert der Concertgesellschaft in Chemnitz mit großem Succes gespielt. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am 15. soll im Leipziger Stadttheater Wagner's „Fliegender Holländer" mit Hill aus Schwerin in Scene gehen und möglichst bald darauf werden, wie jetzt endlich beschlossen worden ist, die „Meistersinger" folgen. Capellm. Gustav Schmidt erwirbt sich somit das nicht warm genug zu würdigende hohe Verdienst, binnen Jahresfrist vier Wagner'sche Opern neu in Scene gesetzt und dem Repertoir in Bezug auf Wagner eine Vollständigkeit und Abrundung gegeben zu haben, wie sich derselben nur wenige Bühnen erfreuen, denn dasselbe enthält dann: „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Die Meistersinger". —

Bekanntmachung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Tonkünstler-Versammlung zu Weimar,

zugleich als Vorfeier zu **Beethoven's** hundertjährigem Geburtsfest.

Programm:

I. **Donnerstag den 26. Mai: Vortrag** des Herrn Professor H. Porges über „Beethoven". — **Concert in der Haupt- und Stadtkirche:** Beethoven's „Missa solemnis".

II. **Freitag den 27. Mai: Kammermusik-Concert neuerer Werke** im Saale der „Erholung" (J. Raff, Pianofortequintett in Amoll; Jensen „Dolorosa"; Goldmark, Streichquintett in Bdur; Lieder; Kiel, Pianofortevariationen Op. 17; Svendsen, Streichoctett, Op. 3).

III. **Freitag Abend: Orchesterconcert neuerer Werke** im großh. Hoftheater (G. Weber, „Zur Iliade"; F. Draeseke „Lacrymosa"; R. Schumann, Violoncellconcert; H. Schulz-Beuthen, Psalm 42/43; L. Damrosch, Festouverture; F. Liszt, Pianoforteconcert in Esdur; St. Saëns, „Die Hochzeit des Prometheus").

IV. **Sonnabend den 28. Mai: Vortrag** des Herrn Professor L. Nohl aus München. — **Kammermusik-Concert nur Beethoven'scher Werke** (Fdur-Streichquintett Op. 135; Liederkreis an die ferne Geliebte, Op. 98; Hammerclaviersonate Op. 106; „An die Geliebte"; „Herz, mein Herz"; Cismoll-Streichquintett Op. 131).

V. **Sonntag den 29. Mai: Geschäftliche Verhandlungen. — Orchesterconcert im Hoftheater, dem Andenken Beethoven's gewidmet** (E. Lassen „Beethoven-Ouverture"; Bodenstedt, „Prolog"; F. Liszt „Beethoven-Cantate"; Beethoven, „Neunte Symphonie").

Als **Solisten** sind u. A. jetzt schon zu nennen: Herr Concertmeister F. David aus Leipzig, Herr Kammermusikus Freiberg aus Weimar, Herr F. Grützmacher aus Dresden, Herr Concertmeister R. Heckmann aus Mannheim, Herr Dir. J. Hellmesberger aus Wien, Herr Concertmeister Kömpel aus Weimar, Frau Krebs-Michalesi, kgl. Hofopernsängerin aus Dresden, Frl. Mary Krebs, kgl. sächs. Kammervirtuosin, Herr v. Milde, großh. Kammersänger aus Weimar, Frau Otto-Alvsleben, kgl. Hofopernsängerin aus Dresden, Herr Hofpianist Th. Ratzenberger aus Düsseldorf, Frl. A. Reiß, großh. Hofopernsängerin aus Weimar, Herr Servais, erster Violoncellist der großh. Hofcapelle in Weimar, Herr J. Schild, großh. Kammersänger in Weimar und Herr Kammermusikus Wallbrühl in Weimar.

Festredner: Frau Hettstädt, großherz. Hofschauspielerin in Weimar, Herr Professor L. Nohl aus München und Herr Professor H. Porges aus München.

Das **Orchester** wird durch die vereinigten Hofcapellen von Sondershausen und Weimar unter Mitwirkung vieler Künstler aus Dessau, Dresden, Erfurt, Leipzig, Meiningen, Wien ꝛc. gebildet.

Die **Chöre** werden durch den akademischen Gesangverein und die Singakademie aus Jena, den Riedel'schen Gesangverein aus Leipzig, den Kirchenchor, den großherzogl. Theaterchor und die Singakademie in Weimar ausgeführt.

Als **Dirigenten** werden außer mehreren der betr. Componisten die Herren Hofcapellmeister E. Lassen, Hofcapellmeister Professor C. Müller-Hartung und Musikdir. Prof. C. Riedel thätig sein.

Seit unserer letzten betr. Bekanntmachung sind dem A. D. Musikverein als Mitglieder beigetreten:

Herr Jos. Hellmesberger, Concertmeister und Director des k. k. Conservatoriums der Musik in Wien.
Herr Joh. Herbeck, k. k. Hofcapellmeister in Wien.
Herr v. Dumba, Concertvorsteher in Wien.
Herr Joach. Raff, Componist in Wiesbaden.
Frau Cecile Kohn, Pianistin in Bielitz.
Herr Aug. Engelhardt, Musiklehrer Sr. Durchlaucht des Fürsten zu Bielitz in Bielitz.
Herr C. Hüllweck jun., Violoncellist in Dresden.
Herr G. A. Brandt, Organist an St. Catharinen in Magdeburg.
Herr R. Vogel, Musiklehrer am Zschocher'schen Institut in Leipzig.
Herr Dr. Dohm, Schriftsteller in Weimar.
Herr Jos. Kohn, Privatier in Bielitz (inact.).
Herr Heinrich Gudera, Tonkünstler in Leipzig.

Leipzig, Jena und Dresden, 6. Mai 1870.

Das Directorium
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Erste Preisausschreibung der „Musikalischen Gartenlaube“.

Die aussergewöhnliche und täglich sich noch steigernde Theilnahme, welche seitens der musikalischen Welt unserm jungen Unternehmen zu Theil geworden, verpflichtet uns, mit aller Regsamkeit und grösster Sorgfalt die Erreichung des in unserm ersten Programme bestimmten Zieles beharrlich zu verfolgen. In dem Streben, auch gediegene Original-Compositionen der verschiedenen musikalischen Formen unsern Abonnenten zu bieten und zu diesem Zwecke die grosse Zahl unserer deutschen Componisten dafür zu gewinnen, haben wir uns im Interesse der Musikalischen Gartenlaube entschlossen, von Zeit zu Zeit Preisausschreibungen zu veranstalten. Demgemäss haben wir zunächst für die werthvollsten, bisher noch nicht anderweitig veröffentlichten Compositionen der nachstehend näher bezeichneten Classen **drei Preise** im Betrage von zusammen **Dreihundert Thaler** ausgesetzt und zwar unter folgenden Bestimmungen:

Einhundert und Funfzig Thaler für eine Composition der grössern Kunstform: Clavier-Sonate, Rondos u. s. w.;

Ein Hundert Thaler für eine Clavier-Composition im Style der heiteren, jedoch edlen Salonmusik geschrieben;

Funfzig Thaler für ein Lied mit Clavierbegleitung (ernst oder heiter).

Wir ersuchen um gef. Beachtung, 1) dass nur Compositionen für Spieler und Sänger von mittlerer Fähigkeit der Beurtheilung unterbreitet werden sollen und 2) dass in Bezug auf den Umfang des Stückes (besonders bei den ersten beiden Classen) der Raum einer Nummer oder acht Seiten der Musikalischen Gartenlaube massgebend sein soll.

Die zur Preisbewerbung einzusendenden Compositionen sind in üblicher Weise anonym, jedoch mit einem Motto versehen und von einem verschlossenen Couvert begleitet, welches das nämliche Motto trägt und Namen und Wohnort des Componisten enthält, an die Verlagshandlung, die mitunterzeichnete Expedition der Musikalischen Gartenlaube

spätestens **bis zum 30. Juni d. J.** einzusenden.

Die Beurtheilung, resp. Prämiirung der zur Preisbewerbung eingegangenen Compositionen erfolgt durch die Herren **Capellmeister *C. Reinecke*** und **Musikdirector Professor *E. F. Richter*,** im Verein mit dem Redacteur der Musikalischen Gartenlaube, Universitäts-Musikdirector **Dr. H. Langer,** sämmtlich hier, thunlichst bald und jedenfalls noch vor Michaelis d. J.

Was die nicht mit Preisen gekrönten Compositionen betrifft, die jedoch im Uebrigen sich zur Aufnahme in die Musikalische Gartenlaube eignen, so behalten sich Redaction und Verlagshandlung vor, mit den Componisten in Verhandlung über deren Erwerbung zu treten. Es bietet sich dadurch den Herren Einsendern von Manuscripten eine Chance, die sonst bei Preisausschreibungen nicht vorkommt. Alle übrigen Einsendungen erfolgen nach den Bestimmungen, die deshalb vorgeschrieben worden sind, baldigst zurück.

Bei dem Umstande, dass die Musikalische Gartenlaube jetzt bereits in einer Auflage von **Fünfundzwanzigtausend** Exemplaren gedruckt wird und demgemäss die darin enthaltenen Compositionen gleich bei ihrem ersten Erscheinen eine Publicität erlangen, die z. Z. auf musikalischem Gebiete auf keine andere Weise erreicht werden kann, hoffen wir, dass auch Componisten von anerkanntem Rufe oder solche, denen es weniger um die zu hoffenden Geldprämien, als um die weiteste Bekanntwerdung ihrer Werke in allen Schichten des musikalischen Publikums zu thun ist, sich bei der von uns veranstalteten Preisbewerbung betheiligen werden.

(Probenummern der **Musikalischen Gartenlaube** sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie durch alle Postämter und Zeitungsredactionen **gratis** zu erhalten.)

Leipzig, im März 1870.

Die Redaction:
Dr. *H. Langer*,
Universitäts-Musikdirector.

Die Verlagshandlung:
Expedition der Musikalischen Gartenlaube.
(*G. H. Friedlein.*)

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 20. Mai 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 21.

Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Aesthetische Essays über das Dreikunstwerk

von

Hugibert Ries.

II.

Die Musik darf als eine am Dreikunstwerk mitschaffende Kunst keine Sonderinteressen verfolgen.

Das Schaffen der drei Künste muß in einheitlichem Sinne geschehen, weshalb es sehr förderlich ist, wenn Dichter und Componist eine Person sind. Keine Kunst darf sich der anderen unterordnen, sondern alle drei dienen einer höheren Einheit, um einander ganz durchdringend, die Idee zu realisiren.

Die alte Oper kann bekanntlich mit wenig Ausnahmen keinen Anspruch machen auf den Namen Dreikunstwerk; wir können sie aber als Grundlage benutzen, um an ihr zu zeigen, was und wie es nicht sein soll.

Und so manche Erzeugnisse modernsten Genre's stehen ebenfalls auf einem Standpuncte, der gradeswegs zu der Ansicht führt, die Oper sei eben nichts weiter als eine Specialgattung musikalischer Composition. Die Texte sind so abgeschmackt und sinnlos, daß es als lächerliche Prätention erscheint, sie durch den Reim als Poesie kennzeichnen zu wollen, und die darstellende Kunst wird durch die Weitschweifigkeit der Arien gezwungen, irgendwie conciserer Darstellung der Leidenschaften durch Mienen und Geberden zu entsagen, weil eben Leidenschaft sich rapid entwickelt und nicht jede Miene minutenlang festgehalten werden kann. Was Wunder, wenn sich in solchem Falle der kunstverständigere Theil des Publicums mit seinem Interesse auf die Musik beschränkt; was Wunder, wenn der einzige Zweck des Componisten nur noch der ist, „schöne Musik zu machen", ohne einen bestimmten moralischen Eindruck zu erzielen. Leistet ihm dann zur Bestechung der Zuhörer schöne Scenerie mit allerlei neuen Effectchen hülfreiche Hand, so ist das eine angenehme Zugabe; am Stärksten aber ist der Einfluß der jeweiligen Sänger und Sängerinnen auf die Gestaltung der neuesten Opern, weil die passende Stimmlage und die Gelegenheit, ihre volle Virtuosität zu entwickeln, ein bedeutender Factor des Erfolges ist.

Das sind in den gröbsten Linien die Sonderinteressen, welche nicht verfolgt werden dürfen, aber leider nur zu oft verfolgt werden. Gegen sie hat Wagner und seine Anhänger nun bereits genugsam geeifert. Außerdem springen noch einige Punkte ins Auge, wenn wir uns nach der andern Seite zu Opern wenden, die nicht durchcomponirt sind. In diesen sind wenige Nummern, die etwas Anderes enthalten als Instrumentalsätze und Liebes-Arien oder -Duette, Gebete, zu denen in der komischen Oper noch etliche Couplets kommen, Jäger- und Bauernchöre 2c., also hier und da einige Sentimentalität oder Neckerei und im Uebrigen absolute Musik. Schon in „Joseph" z. B. entbehren in der That grade einige wahrhaft großartige Partien der Wiedergabe durch die Musik. Das nenne ich nicht der Poesie und Mimik ihr Recht angedeihen lassen, sondern die Leistungsfähigkeit der Musik unterschätzen. Wenn Simeon's Seelenkämpfe z. B. kein Object für Charaktermusik sind, so giebt es solche überhaupt nicht. Ich will also betonen, was ich schon im vorigen Artikel hervorhob, daß dramatische Musik die Aufgabe hat, Seelenvorgänge, die der Inhalt jedes wirklichen Drama's sind, musikalisch wiederzugeben, ohne vor dem wahrhaft

Großen, was die Menschenbrust bewegt, vor dem Ringen nach Licht und Wahrheit zurückzuschrecken.

Man nennt wohl, um eine philosophische Eintheilung der Künste zu ermöglichen, die Musik die subjectivste Kunst, wie z. B. Vischer gethan, der im Gegensatze zu ihr die Poesie die subjectiv-objective Kunst nennt; diese Schematisirung basirt jedoch auf sehr äußerlicher Betrachtung, bei welcher die Musik schlecht wegkommt, wie sie es seitens der Philosophen ja überhaupt gewohnt ist. Eine derartige Bezeichnung ist nur in dem Sinne zulässig, daß die Musik der Wiedergabe der körperlichen Welt entsagt und es nur mit dem inneren Menschen zu thun hat. Die ganze sichtbare Welt ist aber dem Künstler Symbolik des Geisteslebens, weiter nichts, und im Grunde ist der Inhalt eines poetischen oder eines plastischen Kunstwerks der gleiche wie der des musikalischen, nämlich eine Idee. Ob dieselbe in allgemein verständlichen Worten zum Ausdruck kommt, ob sie aus der Symbolik der darstellenden Kunst anschauend geahnt werden soll, das liegt dann in der individuellen Begabung des Künstlers. Auf keine Weise aber wird das Resultat ein anderes als bei der Wiedergabe durch die Musik, nämlich eine erhebende harmonische Bewegung des ganzen Menschen. Nicht aber der logisch streng formulirte Gedanke erhebt uns, sondern erst seine Verallgemeinerung, sein Aufgehen in unabsehbare Weiten und Tiefen, die nur empfunden, nicht ausgesprochen werden können. Diese Verallgemeinerung aber vollzieht eine unbewußte Kraft in uns, mögen wir sie Seele oder innere Anschauung nennen. Darum wäre es vielleicht würdiger, die Musik die unmittelbarste Kunst zu nennen, weil sie nicht erst in die Fessel des Wortes, das eben ein Bild für Außendinge ist, zu gehen braucht, sondern mit gewaltigem Flügelschlage uns sogleich in jene Höhen zu tragen weiß, in denen unsere Seele heimisch ist. Die darstellende Kunst würde eine Mittelstellung einnehmen, denn in ihren Spitzen der Mimik und Malerei hat sie eine Ausdrucksfähigkeit, welche die Poesie mit ihrer Beschränktheit des Wortes weit übertrifft.

Daß aber Musik die subjective Kunst kat' exochen sein soll, ist nicht richtig, weil alle Kunst objectiviren muß, wenn sie individualisiren will. Sich selbst muß gewissermaßen der Künstler objectiviren, wenn er ein lyrisches Gedicht dichten, wenn er Stimmungsmusik machen, wenn er im Bilde seinem innersten Empfinden Ausdruck geben will. Daß er aber auch zu den objectivsten Schöpfungen, wie sie z. B. im Drama die neben dem Helden stehenden Personen sind, etwas aus seinem Innern hervorholen muß, versteht sich von selbst, wenn er nicht schematisiren will. Eine subjective Welt im Gegensatze zur körperlichen sogenannten objectiven ist nur die Welt in uns selst, während das Geistesleben überhaupt ebenso gut objectiv ist wie das körperliche. Musik kann sogar rein objectiv schaffen; in vielen Opern sind besonders manche Instrumentalstücke, Märsche 2c. sowenig subjectiv wie die Beschreibung von Achilles Schilde, wie die Bildnerarbeit selbst auf dem Schilde.

Darum, meine ich aber, ist auch diese Musik in dem Dreikunstwerk möglichst sparsam und selten zu verwenden, weil sie das Seelenleben nicht weiter entwickelt und oft nur deshalb wiederholt gespielt wird, um glänzende Aufzüge, zahllose prachtvolle Toiletten 2c. über die Bühne ziehen zu lassen, während für den Fortgang des Drama's Nichts gewonnen wird. Aus ganz gleichem Grunde sollte die darstellende Kunst mit solchen allmählichen Anhäufungen von Acteurs möglichst sparsam sein, weil zwar eine glanzvolle Umgebung zur Vervollständigung der Täuschung recht dienlich ist, dieses successive Aufmarschiren aber nothwendigerweise die Aufmerksamkeit fortwährend auf die neu Ankommenden lenkt, welche dem nach Weiterentwicklung verlangenden Geiste Nichts bieten, höchstens durch ihre grade nicht immer geistvollen Physiognomien und Gesten stören. Deshalb darf man jedoch wie gesagt nicht aus Prinzip gegen alle glänzende Decoration und Instrumentation sein; wie der Poet die volle Kraft seiner Sprache, der Maler die seiner Farben, so soll auch der Musiker die Allgewalt seines Orchesters zeigen, nur darf darunter nicht die individuelle Charakteristik der Instrumente leiden und nur am geeigneten Platze darf „mit vollem Werke" gearbeitet werden. Giebt es doch Fälle genug, wo absolute Musik im Drama sehr vortheilhaft wirkt. In „Hans Heiling" z. B. sind die Orgelklänge, welche aus der Kirche im Hintergrunde die Trauungsscene markiren, insofern absolute Musik, als für die seelische Entwicklung des Dramas dadurch Nichts gewonnen wird; aber — im Vordergrunde ringt Heiling im fürchterlichsten Seelenkampfe; er spricht kein Wort, er singt nicht, aber wir dürfen ohne Neid der darstellenden Kunst an dieser Stelle den Triumph alleiniger Wiedergabe lassen, denn unser Ohr ist von der anderen Seite durch die Musik in Anspruch genommen, welche den Hintergrund zeichnet, der Heiling's Spiel erklärt und um so greller hervortreten läßt.

Ueberhaupt aber wäre es kleinlich, von einem zu schroffen Standpunkte des Dreikunstwerks aus es bemäkeln zu wollen, wenn eine oder die andere Kunst einmal mehr in den Vordergrund tritt; es kommt nicht darauf an, daß keine Kunst mehr schafft als die andere, was ja nach Art der Situation für Momente praktisch unvermeidlich ist, sondern vielmehr darauf, daß keine Kunst Sonderinteressen verfolgt. Keinem Menschen wird es einfallen, tadeln zu wollen, daß die Musik beginnt, ehe der Vorhang aufgeht, daß sie für sich allein nachklingt, nachdem er fiel. Die Musik in ihrer instrumentalen Seite hat eben eine ganz besondere Mission beim Dreikunstwerk. Sie soll uns stimmen und hat deshalb das besondere Vorrecht, als Ouverture oder Vorspiel den Prolog zu übernehmen. Ein Drama, dem ein gesprochener Prolog vorausgeht, kehrt überwiegend die gedankliche Seite hervor; es ist mehr ein Philosophem in dichterischem Gewande als ein Kunstwerk. Ein mimisches Vorspiel ist darum unvollkommen, weil es nicht intensiv genug wirkt, um die Reflexion fernzuhalten. Die Musik dagegen kann uns mit einem Schlage stimmen, wie es der Beginn des Drama's erheischt, und zwar hat die Ouverture in ihrer vollendetsten Gestalt das Ziel vor Augen, uns mit der oder den Hauptpersonen des Stückes zu identificiren. In der Tannhäuserouverture z. B. entwickelt sich der Kampf zwischen der reinen Minne für Elisabeth und dem Liebestaumel für Frau Venus in großartiger Weise, sodaß wir uns mit Tannhäuser eins fühlen, ihm sofort in die tiefsten Tiefen von Wonne und Schmerz zu folgen. Wagner hatte vielleicht selbst einmal Bedenken, daß die Ouverture der Musik zu viel Uebergewicht gegenüber den anderen Künsten gebe, und schrieb zu seinen folgenden Werken nur Introductionen, doch schon das Meistersingervorspiel nähert sich in Bedeutung und Reichthum der Gedanken wie in der äußeren Ausdehnung wiederum stark der Ouverture, und daß er überhaupt eine solche

schrieb, erscheint nur als Beweis für deren Rothwendigkeit. Ebenso wird auch am Schluß des Drama's der von demselben erhaltene Eindruck am Schönsten in den Klängen der Instrumentalmusik austönen oder durch sie einen grandiosen Abschluß gewinnen. —

Kirchenmusik.

Hermann Zopff, Op. 25. **Anbetung Gottes. Hymnus** für Chor, Soli, Orchester und Orgel. Clavierauszug vom Componisten. Leipzig, Kahnt. 2 Thlr. netto.

(Besprochen von W. Freudenberg.)

(Schluß.)

Als vierte Bitte fleht eine Altstimme (die ganze Nr. ist ohne Sopranstimmen gehalten) „O stärke uns, auf daß wir nicht versinken in starre Eigenliebe, oder Böses thun", welche Worte im Chor (Alt, Tenor, Baß) in dreistimmigem Canon mehrmals wiederholt werden. (Im figurirten Schlußchoral baut sich beiläufig S. 75 über diesen bereits dreistimmigen Canon noch das Thema desselben in der Vergrößerung auf!) Obgleich die Haupttonart Gdur, zieht sich doch durch Gesang und Orchester ein sehr herbes, immer flehentlicher sich steigerndes Ringen, desgl. durch den folgenden Fugensatz des Männerchores „beherrschen Leidenschaft und niedere Begier", bis mild versöhnend die Altsolostimme mit Innigkeit die ächt christlichen Worte anstimmt „mit Gutem lohnen dem, der Böses uns gethan". Diese Melodie wiederholt eine Quarte höher der Chortenor, während der Chorbaß mehrmals das vorhergehende Fugenthema als Gegenstimme anstimmt:

Mit Gu — — — — — — tem loh — nen

Bass: be-herrschen Lei — — den-

Dem — —, der Bö — ses uns ge - than.

schaft und nie - dre Be - gier ꝛc.

Mit stärkerer Steigerung rafft sich der Männerchor zu kräftigem Beherrschen der Leidenschaft auf, in mildem Gegensatz bringt der Chor-Alt die Melodie „mit Gutem ꝛc.", während der Männerchor sein Fugenthema weiterführt; in neuer Wendung tritt die Solostimme ein, nach ihr der Chor und immer freier und recitativischer löst sich nun der bis dahin festgeschlossene Bau in einzelne Stimmungsmomente auf, besonders als die Solostimme die Worte „o stärke uns" noch inbrünstiger wieder aufnimmt. Nun noch eine kurze Erinnerung an den ersten Canon und am Schlusse Zurückziehen in ernste stille Betrachtung. —

Im Gegensatz zu diesem überwiegend düsteren Colorit beginnen zarte Orgelstimmen in lichter Höhe die folgende Bitte, drei Frauenstimmen setzen, von hohen Violintönen überstrahlt, mit den Worten ein „Allgeist der Liebe!" Etwas bewegter erscheint dann zuerst in den Bässen des Orchesters und nach einer Cantilene des Orchesters a capella in den Solostimmen das eigenthümliche Hauptmotiv

And. grave.

In schwe - rer Prü - fung

In etwas anderer Weise, ebenfalls meist a capella nimmt der Chor diese Worte auf und steigert sie mehr und mehr bis zu inbrünstig zuversichtlichem Ausdrucke. Fast will er hierauf wieder verzagen, so schwer lastet die Prüfung auf ihm, unstet irren die Alt- und Baßstimmen umher, im Orchester zerflattern Figurenfragmente wie seltsame Irrlichter, doch plötzlich rafft sich der Männerchor und gleich darauf auch die Frauenstimmen auf's Neue zur Zuversicht auf. Wieder hält der Männerchor in seinem Ringen inne, mühsam arbeitet das Orchester weiter, die drei Solostimmen erscheinen von Neuem mit dem Hauptmotiv, und ruhiger läßt nun der Chor, seinen ersten Satz (mit Unterbrechung durch jenes zerflatternde Orchestermotiv) wiederholend, die verschiedenen Prüfungen über sich ergehen. (Man beachte u. A. die Modulationen unter dem Hauptmotiv S. 41 unten und S. 42 oben.) Wie aus lichter Höhe klingt das „Allgeist der Liebe" der Solostimmen hinein, noch eine „schwere Prüfung" im Chor, durch welchen sich im Orchester das Quintenmotiv stöhnend hindurchwindet; noch inniger erklingen die Solostimmen a capella, desgleichen der Chor, und Alle vereinigen sich endlich in einem höchst kräftigen, zuversichtlichen Schlusse. —

In ganz anderer Weise finden wir ähnliche Seelenzustände in der folgenden Bitte geschildert. Nach einer längeren Orchestereinleitung (dem einzigen Mollsatze des ganzen Werkes) beschäftigt sich kleinmüthig und verzagt der Frauenchor (fugirt) mit den Worten „So wir hingeben uns unwürd'gem Kleinmuth", bis endlich der Männerchor großartig und voll Kraft die Worte „Erwecke uns mit Deinem heiligen Geiste" anstimmt, und nun leiten Orchester und Orgel mit imposanten Tonmassen (Edur, Adur, Fisdur, Gdur, Esdur) hinüber zu der kräftig charakteristischen, rhythmisch sehr frei behandelten Fuge des Männerchors „zu muthentschlossnem, gotterfülltem Handeln", welche mit glücklicher Inspiration in der Schlußwendung des Chorals „Ein' feste Burg" gipfelt. Noch einmal ertönen in energischem Unisono des Männerchores die Worte „mit Deinem heiligen Geist" und nun in ruhigem Gegensatze zu denselben von den Solostimmen der Nachsatz „für unser eignes Wohl und Glück". Dieser Gedanke breitet sich in der folgenden Nr. in einem bald warm melodischen, bald energischeren Satze (dem einfachsten und durchsichtigsten des ganzen Werkes) aus, und erst gegen den Schluß wirft der Componist ein dramatisch risolutes „erwecke uns" wiederholt hinein. Dieser Satz hat in Text und Musik mehr als die übrigen etwas unmittelbar Populäres, welches ihm vielleicht rascher zu allgemeiner und im Hinblick auf die dennoch durchaus noble Darstellung verdienter Beliebtheit verhilft. —

An seine Stelle tritt mit No. 9 ein sehr ernstes Maestoso.

Maestoso. h i

f ꝛc.

„Verleih' uns Geist von Deinem Geist, und göttliche Erkenntniß" bittet der Solotenor und hierauf der ganze Chor in breiten Tonmassen, und nun läßt zuerst der Männerchor und darauf der ganze Chor seine Begeisterung in einer in großem Style durchgeführten Fuge dahinströmen:

Männerch. Ver-leih sie uns zu dei - nem Preis und
al - le E — —
Ruhm fort — in — al - le, in
— — — — — — — — wig - keit!
al - le, al - le E - wig - keit!

deren letzter großer Orgelpunct unmerklich in das vorhergegangene Maestoso zurückkehrt. Jetzt nehmen an demselben alle vier Solostimmen fugirt Theil, und sodann tritt das Fugenthema wiederholt in Engführungen auf, zu denen sich schließlich eine mächtig wirkende Vergrößerung desselben gesellt, in der u. A. das Motiv i wirkungsvoll verwendet ist. Auch achte man beim Buchstaben D auf die Umkehrung des Figurationsmotivs. Diese Nummer eignet sich ebenfalls gut zur Einzelaufführung. Doch erfolgt mit derselben noch keineswegs der Schluß des Werkes. Vielmehr führt nun die zarte Einleitung zur ersten Nummer (vom zwölften Tacte derselben an), Ausführende und Hörer in die erste weihevolle Stimmung zurück, und zwar diesmal im Verein mit den Solostimmen, und aus ihr heraus wächst ein großer „Figurirter Choral über alle Hauptthemen des ganzen Werkes, in der Kirche von allen Anwesenden mitzusingen". Ein kühner reformatorischer Gedanke, den wir nicht ohne Weiteres verwerfen wollen, dessen Ausführung uns jedoch schwierig erscheint, selbst wenn man den Anwesenden die Noten in die Hand geben wollte, entweder als dem Textbuche beigedruckt, oder besonders. Daß sonst dieser Choral dem ganzen Werke einen sehr einheitlichen Abschluß geben muß, ergiebt sich von selbst, und zwar um so mehr, als wir hier alle Hauptmotive wiederfinden, gewöhnlich im Sopran (Cantus firmus) in der Vergrößerung, in den anderen Stimmen und im Orchester zugleich fugirt in der Verkleinerung. Mit einem seelenvollen Amen erst der Solo-, dann der Chorstimmen schließt das ganze Werk, welches nach einer Anmerkung des Titelblattes vom Componisten in den verschiedenartigsten Begleitungsformen mit und ohne Orgel bezogen werden kann.

Der Clavierauszug ist, wenige unpraktischere Stellen abgerechnet, für routinirtere Spieler durchaus handlich, reich und wirkungsvoll ausgeführt, der Druck aus der Officin von Benicke in Leipzig, was Klarheit und Sauberkeit betrifft, bei seiner Gedrängtheit ein kleines Meisterwerk des gegenwärtigen Notenstichs zu nennen. —

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Leopold Damrosch, Op. 8. **Zwölf Lieder** für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Weimar, Kühn. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2. 25 Sgr.

„Ich liebe dich", „Ich will von Liebe singen", „Ich will dich lieben", „O komm!", „Ich will deine Seele sein". So lauten die Schlußworte von No. 1, 7, 9, 10, 11, und man kann daraus entnehmen, daß in dieser Sammlung besonders heiße, schwärmerische Jugendliebe besungen wird. Daß dies viel Anklang findet, beweist die auf jedem Titelblatt sich wiederholt findende Bemerkung: „Zweite revidirte und verbesserte Auflage". Wer also noch in den glücklichen Jahren ist, wo dergleichen Gefühle das Innere füllen (und bei den meisten Singenden ist dies ja der Fall), der wird hier Befriedigung finden, um so mehr, als die Auffassung meist edel und einfach gehalten und die Begleitung innerhalb gewisser Schranken sich bewegt. Etwas bedenklich ist nur bei No. 8 und 9 der Schluß mit dem Quartsextenaccord. Bei einem Cyclus mag derselbe eher gerechtfertigt sein, indem in den folgenden Liedern gewissermaßen die Auflösung oder Befriedigung erscheint. Als anmuthig zeichnet sich No. 7, „Lenzes Lust" von Groth, aus. Uebrigens sei noch bemerkt, daß auch jedes Lied für sich zu haben ist. —

Anton Rubinstein, Op. 83. **Zehn Lieder** aus dem Französischen, Italienischen und Englischen übersetzt von R. Rode und A. v. Winterfeld für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Bote und Bock. Heft 1. 25 Sgr. Heft 2. 25 Sgr. Heft 3. 20 Sgr. Compl. 2 Thlr.

In dem ersten Heft sind Gedichte von A. de Musset und Lamartine, im zweiten von Dante Alighieri, Grossi und Mattei, im dritten von Thomas Moore benutzt. Es ist ersichtlich, wie der Tondichter sich bestrebt, das Beste zu geben und dem Text in der allgemeinen und besonderen Auffassung Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, ja wohl auch das nationale Element, wie in No. 2. „In Saint Blaise in der Zucca", in No. 6, „Die Wanderschwalbe", in No. 8, „Die Thräne" zu berücksichtigen. Daß es mitunter an frappanten Modulationen nicht fehlt, kann Jeder bei der bekannten Schreibweise R.'s voraussetzen; doch sind sie stets gut motivirt und wirksam, wie z. B. in No. 1 bei den Worten „gedenke mein", in No. 4 bei der Stelle „der Orient unter klarem Himmel". Nur bei den Worten „zu lieben" klingt der verminderte Septimenaccord zu herb. Noch ist zu bemerken, daß die Begleitung nur mäßige Schwierigkeiten bietet, ja meistens Sängerinnen, die einige Gewandheit des Spiels besitzen, zugänglich ist. —

Moritz Weyermann, Op. 13. **Balladen und Lieder** von Geibel für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1 Thlr. 20 Ngr.

Löwe ist in seinen bessern Balladen-Compositionen noch nicht übertroffen worden; auch hat er im Ganzen wenig Nachfolger auf diesem Felde gefunden. Im vorliegenden Opus ist diese Bahn nicht ohne Geschick betreten, besonders in der Ballade „Bothwell" und dem Märchen „Schön Manar", Beide sind effectvoll und fließend geschrieben, weniger zeichnen sie sich durch Neuheit der Gedanken aus. Dasselbe gilt von den Liedern, unter denen „Streich' aus, mein Roß" durch gelungene Tonmalerei den ersten Rang einnimmt. —

Theilnahme an diesen Productionen war, wie wir mit Vergnügen berichten, eine sehr rege und der glänzende Erfolg derselben bewies erfreulicher Weise, daß sich das Interesse des Publicums nach langer Indolenz dem vaterländischen Institute wieder in erhöhtem Grade zuzuwenden beginnt. Das zweite Concert galt bekanntlich der hundertjährigen Geburtsfeier Beethoven's und findet sich bereits S. 151 eingehend gewürdigt. —

Danzig.

Der unermüdlichen, vor keinen Hindernissen zurückschreckenden Ausdauer des Hrn. Divisionspredigers Collin, Dirigent des hiesigen Gesangvereins, haben wir es zu danken, daß nun auch hier Bach's große „Matthäuspassion" in würdiger Weise zur Ausführung gekommen ist. Die Chöre waren von ihm während des Winters auf das Eingehendste studirt worden und wurden mit vieler Präcision ausgeführt. Das Orchester, zusammengesetzt aus den Capellen des 4. und 5. Regiments und durch Dilettanten verstärkt, begleitete in durchaus würdevoller und decenter Weise. Die Solopartien sangen die Domsänger Schmoock (Jesus) und Geyer (Evangelist) aus Berlin und hiesige Dilettanten. Hr. Schmoock erfreute durch die Fülle seines klangvollen Organs, während Hr. Geyer seine Partie durch seelenvollen und abgerundeten Vortrag hob. Auch die Solistinnen unterstützten in trefflicher Weise diese Hauptrollen. Dem Werke wurde von Seiten des Publicums eine über alle Erwartung günstige Aufnahme zu Theil. Schon die Generalprobe sah den Saal ganz gefüllt und die Wünsche Vieler nach Billets zur Aufführung konnten nicht befriedigt werden, da der cc. 800 Plätze fassende Saal schon einige Tage vorher vollständig ausverkauft war. Das Auditorium nahm die Aufführung mit der größten Aufmerksamkeit ja Andacht auf und von allen Seiten erndtete der Dirigent den größten Dank für seine unermüdliche Ueberwindung so vieler Hindernisse. Von dem Gedanken, alsbald eine zweite Aufführung zu veranstalten, mußte vorläufig abgesehen werden, doch hoffen wir, daß, wie in so mancher andern Stadt, auch hier das größte Werk unsers großen Meisters durch alljährlich wiederkehrende Aufführungen eine Heimathstätte finden werde. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Aargau. Am 15. Versammlung des aargauischen Orchestervereins im Bade Schinznach, in welcher unter Leitung des Md. Eug. Petzold Orchesterwerke von Beethoven, Mendelssohn und Gade zur Aufführung kamen. —

Altenburg. Eine Aufführung der Singakademie am 9. in der Schloßkirche unter Direction des Dr. Stade bot folgendes interessante Programm: Fuge in Gmoll für die Orgel von Bach, achtstimm. Psalm „Als Israel aus Egypten zog" von Fr. Richter, Adagio, Allegro und Andante aus einer Sonate über ein Thema Friedrichs des Großen, für Flöte, Violine und Clavier von Bach, Quartett mit Chor aus dem 121. Psalm, Vorspiel für die Orgel über den Choral „Jesu meine Freude" und Canon für die Orgel von W. Stade, Kyrie und Benedictus aus der Missa choralis von Liszt, eine Arie „Heilig" für eine Singstimme von Händel und chromatische Phantasie für die Orgel von Bach. —

Berlin. Am 2. Concert Joseffy's: Claviersoli von Liszt, Chopin, Schumann, Scarlatti ꝛc. — Am 3. Symphonie-Soirée der Hofcapelle; u. A. Ouverturen zu „Julius Cäsar" von Schumann und zu „Blaubart" von Taubert sowie Beethoven's Cmoll-Symphonie. — Am 8. wohlthätige Matinée mit Frl. Asten, Joachim, de Ahna, Müller, Schiever, Peiniger und der Singakademie: Tu es Petrus von Palestrina, Quintett von Beethoven, 42. Psalm von Putsch, Lieder von Schumann und Schubert ꝛc. — Am 10. Aufführung des Schnöpf'schen Gesangvereins: „Schöpfung" von Haydn, für Berliner Verhältnisse sehr verdienstvoll. —

Carlsruhe. Der Cäcilien-Verein hat in der zweiten Hälfte der letztverflossenen Saison mit seinen drei Concerten eine anerkennende Thätigkeit bekundet, und was die Aufstellung der Programme betrifft, ein Zeugniß guter Geschmacksrichtung an den Tag gelegt. Die uns vorliegenden Programme weisen u. A. folgende Werke auf: Salve Regina von Hauptmann, Psalm 43 und 98 von Mendelssohn, Frauenchöre von Brahms, Chöre aus „Saul" und Cäcilien-Ode von Händel, zweiter Act aus „Orpheus" von Gluck, zwei Chöre aus „Erlkönigs Tochter" von Gade, verschiedene Chöre und Lieder von Schubert, Stern, Schumann, Stradella ꝛc. Als Solisten wirkten in den Concerten mit: Frau Dr. Pohl, Frau Beringer und Frl. Bertrand, die HH. Krug (Compositionen von Liszt, Weber, Beethoven ꝛc.), Segisser, Ferenczy, Bassermann, Deecke und Lieber. —

Cassel. Am 3. siebentes Abonnementconcert des Theater-Orchesters mit Kömpel und Dr. Krückl: Genovefa-Ouverture von Schumann, „Ossian's letzter Gesang", Concertscene für Baritonsolo und Orchester von Gouvy, siebentes Concert von Spohr, Gesänge von Reinecke, Rubinstein ꝛc. —

Cöln. Am 6. Vereinsabend der musikal. Gesellschaft: Symphonie von Witte und Ouverture Op. 124 von Beethoven. —

Copenhagen. Am 29. v. M. siebentes Abonnementconcert des Musikvereins: „Im Walde am Furesee", Ouverture von Lövenskjold, „Die verlassene Mühle", Ballade für Bariton und Orchester von Södermann ꝛc. — Am 3. d. M. Concert des Cäcilienvereins: Missa pro defunctis von Durante, Madrigale's von Lotti, Converſi und Pizzoni sowie Quartett und Terzett aus einer Oper Scarlatti's und La carità von Rossini. Etwas bunt. —

Haag. Am 20. v. M. brachte die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" und Schubert's 23. Psalm zur Aufführung. —

Hamburg. Am 2. Privat-Aufführung des Orchester-Vereins: Entreact aus Reinecke's „Manfred", Emoll-Symphonie von Beethoven, Ouverture von Deppe, Duette von Rubinstein und Schumann (Frl. Thoma und Meta Boers) ꝛc. —

Nürnberg. Am 29. v. M. Concert des Privat-Musikvereins mit Prof. Bärmann (s. S. 195): Bdur-Symphonie von Schumann, Ouverture zu „Gustav Wasa" von Erdmannsdörffer, Esdur-Concert von Beethoven, Don Juan-Phantasie von Liszt ꝛc. —

Rostock. Am 29. v. M. dritte Soirée des Pianisten Stademund; u. A. Trio Op. 97 von Beethoven. — Am 5. d. M. dritte Soirée des Musikdir. Müller: Trio mit Waldhorn von Brahms, Suite für Pianoforte und Violine von Siebmann. —

Petersburg. Sigism. Blumner aus Berlin hat daselbst mehrere eigene Concerte gegeben und in anderen Concerten mitgewirkt. Seine Programme, welche die besten Namen aufweisen, sind als künstlerisch angeordnet zu bezeichnen. Wir nennen u. A. daraus: Italienisches Concert von Bach, Phantasie-Impromptu von Chopin, Pianoforte-Quartett Op. 43 von Kiel, Tannhäuser-Marsch von Liszt, Wanderer-Phantasie Op. 17 von Schubert, Prélude von Neilissow und kleinere Nummern von Mendelssohn, Rubinstein und Schumann. —

Wien. Am 8. erste Zöglingsproduction des Conservatoriums: Esdur-Symphonie von Schumann, Ouverture zu „Cortez", Schumann's Clavierconcert ꝛc. —

Wiesbaden. Am 14. zweites Concert des Cäcilienvereins unter Leitung Freudenberg's und unter Mitwirkung des Tenoristen Werrenrath von der dortigen Oper, des Pianisten Wald und der HH. Steinhardt (Violine) und C. Grimm (Violoncell): Ave Maria für Tenorsolo und Chor von dem früh verstorbenen Stadtfeld aus Wiesbaden, ein Werk von edler Einfachheit und weicher, inniger Stimmung; ferner Schumann's Fdur-Trio, Altböhmische Gesänge von C. Riedel, Solostücke von Beethoven, Seeling und Reinecke und „Brauthymne" für Tenorsolo und Chor von Herm. Zopff, welche sich nach dort. Ber. sehr freundlicher Aufnahme erfreute. —

Personalnachrichten.

— Eberle aus München ist zum Capellmeister des Düsseldorfer Stadttheaters und Herbeck in Wien zum musikalischen Beirathe und Director der Musikcapelle am k. k. Hoftheater ernannt worden. —

— Gestorben sind: In Berlin (auf der Durchreise) der früher an der Leipziger Oper sehr geschätzte Tenorist und Gesanglehrer Heinrich Maria Schmidt aus Lübeck, bekannt durch seine recht verdienstvollen, von warmer Liebe für die Kunst zeugenden Monatshefte über Gesang und Musik, in Petersburg der Gesangprofessor am Conserva-

torium Pietro Repetto, ebendaselbst der in d. Bl. öfters genannte Organist Ad. Thomas (geb. in Reichenau in Sachsen) im 28. Lebensjahre, welcher sich als ausübender Künstler auf der Orgel wie auch als Componist ein bleibend ehrendes Andenken erworben hat, und in Paris der Professor der Musik Camille Stamati. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Der „Lohengrin" hat in Brüssel bereits 20 Vorstellungen gehabt; in Copenhagen, wo er am 30. April als erste Wagner'sche Oper aufgeführt wurde, war die Aufnahme eine überaus warme. „Tannhäuser" wird folgen. — Richard Wagner's „Walküre" wird bereits in nächster Zeit in höchst verdienstvoller Weise vom Hofcapellm. Schmitt in Schwerin in Angriff genommen, wo u. A. der „Fliegende Holländer" schon seit längerer Zeit eine Lieblingsoper des Publicums aller Nachbarstädte ist. — Die jüngste Aufführung der „Meistersinger" in Weimar am 15. d. M. bewies von Neuem die Zugkraft dieser Oper. Die Besetzung der Eva durch Frl. Formaneck und des Kothner durch Hrn. Hasselbeck war neu, erwies sich aber als durchaus zulänglich. Erstere ließ zwar einige Feinheiten in der Auffassung der Rolle vermissen, doch entschädigte sie durch gute musikalische Wiedergabe ihrer Partie und durch natürliches Spiel, sodaß ihre Eva als durchaus gelungen bezeichnet werden kann. Der Kothner des Hrn. Hasselbeck hätte etwas kräftiger sein können, doch war er sonst vorzüglich. Hrn. v. Milde's Leistung als Hans Sachs bedarf kaum noch eines Lobes. Er ist ohne Zweifel einer der besten Repräsentanten dieser Rolle. Der übrigen Mitwirkenden ist in d. Bl. schon gedacht worden. Große Anerkennung verdient auch das Orchester, welches unter Lassen's sicherer Direction seine schwierige Aufgabe bewunderungswürdig löste. —

Vermischtes.

— Die Theilnehmer am vorjährigen Musikertage in Leipzig werden sich noch der schönen Colossalbüste Beethoven's erinnern, welche der Bildhauer Ludwig Albrecht im Festlocale aufgestellt hatte. Da diese Büste eine ebenso imposante als ächt künstlerische Zierde jeder Festhalle, so unterlassen wir nicht, alle Comité's und Directionen, welche in diesem Jahre Beethoven's hundertjährigen Geburtstag zu feiern beschlossen haben, darauf aufmerksam zu machen, daß die Verlagshandlung von C. F. Kahnt in Leipzig das Vervielfältigungsrecht dieser Colossalbüste erworben hat und dieselbe von genannter Firma direct zu beziehen ist. Für die Tonkünstler-Versammlung in Weimar ist bereits ein Exemplar angekauft worden. —

— Componisten von Kirchenmusik machen wir auf eine neue soeben bei Behr in Berlin und Posen erschienene größere Dichtung von Dr. J. P. Heije, dem Vorsitzenden des Niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, aufmerksam. Das Gedicht ist „Unsterblichkeit" betitelt, läßt zwei Chöre einander gegenübertreten und räumt dem Orchester (daher der Titel „symphonische Dichtung") eine sehr freie und selbstständige Betheiligung in so ausgedehntem Grade ein, wie wir eine solche bisher nur in Beethoven's Chorphantasie, neunter Symphonie und Mendelssohn's Symphonie-Cantate besitzen. Zum Unterschiede von jenen Werken tritt aber in der „Unsterblichkeit" der Gesang schon von vornherein in den Vordergrund, während das Orchester die Schilderung der angeregten großartigen Seelenstimmungen übernimmt. —

— Preisausschreiben. Die Gesellschaft Sainte-Cécile in Bordeaux hat ein Preisausschreiben, bestehend in einer goldenen Medaille im Werthe von 300 Fr. für ein Stabat Mater für Orchester, Solo, Duo's, Ensemble's und Orgel ad lib. publicirt. — Die Einsendungen haben bis zum 30. November 1870 zu geschehen. Die Partituren müssen mit einem Motto versehen und der Name des Componisten in einem verschlossenen Couvert beigegeben sein. Das Manuscript des gekrönten Werkes, welches die Gesellschaft mit den besten Kräften in Bordeaux zur Aufführung bringen wird, bleibt in den Archiven der Gesellschaft. —

Kritischer Anzeiger.

Leuckart's Hausmusik.

Unter den Verlagsfirmen der neueren Zeit nimmt die Verlagshandlung F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Breslau eine ehrenvolle Stellung ein, indem sie es sich angelegen sein läßt, zur Verbreitung unserer classischen Musikwerke beizutragen. Bereits früher nahm sie die Bearbeitungen der Bach'schen Cantaten von Rob. Franz (theilweise auch in Partitur) in ihren Verlag auf und machte es durch billige Preisstellung möglich, daß diese Werke auch denen zugänglich wurden, welchen die Kenntniß derselben aus der Partitur Schwierigkeiten bereitet. Neuerdings hat sie auch

Beethoven's sämmtliche Claviersonaten

herausgegeben. Nun ist zwar kein Mangel an Ausgaben dieser Sonaten, allein es verdient die von Leuckart in Zinnstich veranstaltete schon insofern die allgemeine Beachtung, als sie bei eleganter Ausstattung den unerhört billigen Preis von 15 Ngr. pro Bogen gestellt hat. Außerdem zeichnet sie sich durch Correctheit des Stiches sowie durch zweckmäßige Eintheilung, Sauberkeit, Deutlichkeit und gefällige Form aus. Einen besonderen Werth erhält diese Ausgabe noch durch ein von Ferd. Hiller geschriebenes Vorwort, welches in geistreicher Durchdringung des Inhaltes und faßlicher Darlegung der Charakteristik dieser Werke vielen strebsamen Dilettanten eine willkommene Beigabe sein wird, denen nicht immer ein Lehrer zur Seite steht, welcher die geeigneten Winke zur nöthigen Orientirung zu geben vermag. Außerdem ist von Hiller eine Angabe der Reihenfolge hinzugefügt, in welcher die Sonaten am Erfolgreichsten studirt werden können. Wenn dieselbe auch nicht als unbedingt maßgebend zu betrachten ist, was der geehrte Verfasser auch selbst andeutet, so wird dadurch wenigstens erreicht, daß nicht Mißgriffe begangen werden, welche häufig dem Einen oder Andern ein erfolgreiches Studium derselben verleiden dürften. Es sei daher diese Ausgabe Beethoven'scher Sonaten der Beachtung der Clavierspieler angelegentlich empfohlen. —

Nächstdem verdient ein zweites umfangreiches Unternehmen Leuckart's der Aufmerksamkeit und Berücksichtigung der clavierspielenden Welt dringend empfohlen zu werden. Es ist die unter dem Titel: „Leuckart's Hausmusik" veröffentlichte

Sammlung classischer Instrumentalwerke von **Mozart, Beethoven und Franz Schubert**

im vierhändigen Arrangement von Hugo Ullrich, welche in vierzehntägigen Lieferungen à 15 Sgr. netto erscheint. Von dieser Sammlung sind bis jetzt erschienen von Mozart die Concerte, das Quintett in Es und die Quartette in Es und Gmoll, von Beethoven die fünf Clavierconcerte, das Tripel- und das Violinconcert in sieben Lieferungen, ferner sämmtliche Violintrio's und Serenaden in sechs Lieferungen. Diesen Werken folgen noch Beethoven's sämmtliche Clavier-Trio's und Violin-Quartette sowie die Franz Schubert'schen Instrumentalwerke. Jede Serie bildet für sich ein abgeschlossenes Ganze.

Abgesehen von dem bisher unerhört billigen Preise von 15 Ngr. pro Lieferung empfiehlt sich das Unternehmen schon von der einen Seite, daß Werke, die bisher in Concerten noch nicht gehört worden sind, auch überhaupt dem clavierspielenden Publicum schwer oder gar nicht zugänglich waren, nunmehr ein Gemeingut Aller werden. Da diese Werke einen musikalischen Hausschatz von bleibendem Werthe bilden, so kann die möglichst weite Verbreitung derselben im Interesse der Kunst selbst wünschenswerth sein. Denn es hat sich in der neueren Zeit eine Fluth fadenscheiniger Salonfabrikate über die Clavierdilettanten ergossen, die jeden gesunden Sinn zu verpesten und ertödten droht. Und leider darf nicht verschwiegen werden, daß viele Clavierlehrer aus leicht begreiflichen Gründen zu nachsichtig gegen ihre, nur triviales Geklingel gern spielenden Schüler und Schülerinnen, einen Theil der Schuld an dem Verfall eines gesunden Geschmackes tragen. Unter verständiger Anleitung kann daher durch Leuckart's Hausmusik dem Weiterumsichgreifen jener seichten Salonrichtung ein Damm entgegengesetzt werden. In den Concerten Mozart's ist eine so große Fülle von melodisch reizvollen Themen enthalten, daß auch diejenigen, welchen der sinnliche Wohlklang in der Musik über Alles geht, vollkommene Befriedigung finden. Und bei dem jetzt allgemeinen Beethoven-Cultus wird es gewiß nicht schwer sein, auch für die erhabenen Concerte desselben den Sinn empfänglich zu machen.

Das vierhändige Arrangement konnte nicht in bessere Hände gelegt werden, als in die von Hugo Ullrich, welcher nicht nur rücksichtlich der Treue in der Wiedergabe und der Klangwirkung allen Anforderungen, die man an ein gutes Arrangement stellt, auf das Wirkungsvollste nachgekommen ist sondern auch dabei der bequemen Spielbarkeit die nöthige Sorgfalt nicht versagt hat.

So möge denn dem Unternehmen auch von Seiten des Publicums die Theilnahme nicht versagt werden in dem Grade, in welchem der Verleger auch für die äußere Ausstattung dieser Hausmusik gesorgt hat. — Emanuel Klitzsch.

Bekanntmachung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Tonkünstler-Versammlung zu Weimar,

zugleich als Vorfeier zu **Beethoven's** hundertjährigem Geburtsfest.

Programm:

I. **Donnerstag den 26. Mai: Vortrag** des Herrn Professor H. Porges über „Beethoven". — **Concert in der Haupt- und Stadtkirche:** Beethoven's „Missa solemnis".

II. **Freitag den 27. Mai: Kammermusik-Concert neuerer Werke** im Saale der „Erholung" (J. Raff, Pianoforte-quintett in Amoll; Jensen „Dolorosa"; Goldmark, Streichquintett in Bdur; Lieder; Kiel, Pianoforte-variationen Op. 17; Lassen, Lieder; Svendsen, Streichoctett, Op. 3).

III. **Freitag Abend: Orchesterconcert neuerer Werke** im großh. Hoftheater (G. Weber, „Zur Iliade"; F. Draeseke „Lacrymosa"; R. Schumann, Violoncellconcert; H. Schulz-Beuthen, Psalm 42/43; L. Damrosch, Fest-ouverture; F. Liszt, Pianoforteconcert in Esdur; St. Saëns, „Die Hochzeit des Prometheus").

IV. **Sonnabend den 28. Mai: Vortrag** des Herrn Professor L. Nohl aus München. — **Kammermusik-Concert nur Beethoven'scher Werke** (Fdur-Streichquartett Op. 135; Liederkreis an die ferne Geliebte, Op. 98; Hammerclavier-sonate Op. 106; „An die Geliebte"; „Herz, mein Herz"; Cismoll-Streichquartett Op. 131).

V. **Sonntag den 29. Mai: Geschäftliche Verhandlungen. — Orchesterconcert im Hoftheater, dem Andenken Beethoven's gewidmet** (E. Lassen „Beethoven-Ouverture"; Bodenstedt, „Prolog"; F. Liszt „Beethoven-Cantate"; Beethoven, „Neunte Symphonie"). —

Als **Solisten** sind u. A. zu nennen: Herr Concertmeister F. David aus Leipzig, Herr Kammermusiker Fitzenhagen aus Dresden, Herr Kammermusiker Freiberg in Weimar, Herr F. Grützmacher aus Dresden, Herr Hasselbeck, großh. Hofopernsänger in Weimar, Herr Concertmeister R. Heckmann aus Leipzig, Herr Dir. J. Hellmesberger aus Wien, Herr Concertsänger Georg Henschel aus Breslau, Herr Kammermusiker Himmelstoß aus Sondershausen, Herr Concertmeister Kömpel in Weimar, Frau Krebs-Michalesi, kgl. Hofopernsängerin aus Dresden, Frl. Mary Krebs, kgl. sächs. Kammervirtuosin aus Dresden, Herr Kammermusiker Meyer in Weimar, Herr v. Milde, großh. Kammersänger in Weimar, Frau Rosalie v. Milde in Weimar, Frau Otto-Alvsleben, kgl. Hofopernsängerin aus Dresden, Frl. Radecke, großh. Hofopernsängerin in Weimar, Herr Hofpianist Th. Ratzenberger aus Düsseldorf, Frl. A. Reiß, großh. Hofopernsängerin in Weimar, Herr Servais, erster Violoncellist der großh. Hofcapelle in Weimar, Herr J. Schild, großh. Kammersänger in Weimar, Herr Concertmeister Uhlrich aus Sondershausen und Herr Kammermusikus Wallbrühl in Weimar.

Festredner: Frau Hettstädt, großherz. Hofschauspielerin in Weimar, Herr Professor L. Nohl aus München und Herr Professor H. Porges aus München.

Das **Orchester** wird durch die vereinigten Hofcapellen von Sondershausen und Weimar unter Mitwirkung vieler Künstler aus Dessau, Dresden, Erfurt, Leipzig, Meiningen, Wien 2c. gebildet.

Die **Chöre** werden durch den akademischen Gesangverein und die Singakademie aus Jena, den Riedelschen Gesangverein aus Leipzig, den Kirchenchor, den großherzogl. Theaterchor und die Singakademie in Weimar ausgeführt.

Als **Dirigenten** werden außer mehreren der betr. Componisten die Herren Hofcapellmeister E. Lassen, Hofcapellmeister Professor C. Müller-Hartung, Herr Musikdir. Rakemann aus Sondershausen und Musikdir. Prof. C. Riedel thätig sein.

Die Direction der Thüringischen Eisenbahn hat auf Antrag des unterzeichneten Directoriums freundlichst bewilligt, „daß an die sich durch eine Legitimationskarte*) ausweisenden Theilnehmer an jener Versammlung von Montag den 23. bis Donnerstag den 26. d. M. Tagesbillets II. und III. Wagenklasse verkauft werden sollen, welche bis Dienstag den 31. d. M. incl. zur Rückfahrt mit allen Fahrplanmäßigen Zügen — die Schnellzüge ausgenommen — Gültigkeit behalten".

Seit unserer letzten betr. Bekanntmachung sind dem A. D. Musikverein als Mitglieder beigetreten:

Herr J. A. Hills, Tonkünstler in Boston.
Herr Arthur Lichtenberg, Musikalienhändler in Breslau.
Herr K. A. Gleitz, Domorganist in Erfurt.
Fräul. Karoline Gleitz, Musiklehrerin in Erfurt.
Herr Dr. von Blödau, Regierungsassessor in Sondershausen.
Frau Hardtmutz, geb. Völkel, in Weimar (inactiv).
Herr Lucke, Hofphotograph in Weimar (inactiv).
Herr Robert Schwalm, Tonkünstler in Erfurt.
Herr Abraham Graichen, Hof-Pianoforte-Fabrikant in Erfurt.

Leipzig, Jena und Dresden, 20. Mai 1870.

Das Directorium
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

---

*) Diese Karten sind beim Cassirer des Musikvereins, Herrn Musikalienhändler C. F. Kahnt, Neumarkt No. 16 zu haben. Obige Vergünstigung bezieht sich auf die Tour von Leipzig nach Weimar und zurück.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 27. Mai 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 22.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Neue Beiträge zur älteren Kirchenmusik.

Von

Otto Blauhuth.

(Schluß.)

III.

Musica divina. Annus II. Tomus III. Liber Litaniarum. Regensburg, Pustet. Partitur 48 kr. = 14 Ngr.

——— Annus II. Tomus IV. Liber Vespertinus: „V Psalmi Vespertini V & VI vocum in falsobordono variorum auctorum unacum cantico „Magnificat" VIII vocum auctore Joanne Gabrieli.

Wenn ich die Besprechung der beiden letzten Hefte der Musica divina zu einem einzigen Schlußartikel zusammenfasse, so geschieht dies vorzugsweise deshalb, weil wir es hier mehr oder weniger besonders mit dem Falsobordongesange zu thun haben und außerdem alles Dargebotene ausschließlich nur der katholischen Kirchenmusik angehört. Da die noch vorliegenden Werke vermuthlich nur für einen Theil der Tonkünstler von wesentlichem praktischem Interesse sind, glaube ich mich am Schlusse desto kürzer fassen zu müssen, obgleich immerhin dieselben musikgeschichtliche Bedeutung in Anspruch nehmen. Man wird zugestehen müssen, daß die Litaneien-Composition seit längerer Zeit einer beklagenswerthen Verweltlichung, die zuletzt gradezu in Frivolität ausartete, anheimgefallen ist. So vermag ich, um nur eines Beispiels zu erwähnen, u. A. der vierstimmigen Lituniae de venerabili sacramento eines Michael Haydn bei Weitem nicht eine so hohe Bedeutung beizulegen, als dies von mancher anderen Seite geschehen ist, ungeachtet dieselbe um Vieles mehr werth ist, als andere dieses Genre's. Es muß daher als ein höchst lobenswerthes Unternehmen angesehen werden, wenn der Herausgeber auch bei dieser Gattung kirchlicher Musik wieder zu den großen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgreift, welche bei ihren hierher gehörigen Compositionen streng die kirchliche Form beibehalten haben. Die Versikel wurden hierbei entweder von einem Sänger oder einem Soloquartett ausgeführt, worauf der ganze Chor respondirte. In dem vorliegenden Hefte sind ausschließlich Compositionen der lauretanischen Litanei und zwar No. 1 von einem bis jetzt noch nicht ermittelten Autor, No. 2 von Orlandus Lassus, No. 3 von Rinaldo de Mel und No. 4 von Fileno Cornazzano (von denen No. 1 vierstimmig, No. 2, 3 und 4 fünfstimmig) enthalten.

Die Litanei No. 1 zeichnet sich durch seltene Einfachheit aus, ist leicht ausführbar und eignet sich zur Benutzung für kleinere Kirchenchöre. Sowohl in dieser wie auch in No. 3 und 4 wechselt der vier- oder fünfstimmige Gesang mit dem reinen Choral ab, welche Form zuerst von Hannibal Stabile in einer seiner Litaneien, die sich unter No. 40 des Sammelwerkes Victorini's: „Thesaurus Litaniarum, quae a praecipuis hoc aevo musicis, tam in laudem Ss. Nominis Jesu, quam in honorem Deiparae Coelitumque omnium, Quatuor, Quinque, Sex, plurium Vocum compositae: ad communem vero Ecclesiae usum collectae, opera et studio Georgii Victorini, in aede D. Michaelis Monacensi Soc. Jesu Musices praefecto. Monachii, Typis Adami Berg. Anno 1596" befindet, angewendet worden sein soll. Sehr zu wünschen wäre es, wenn sich der bisher unbekannte Autor recht bald ermitteln ließe. — Die Litanei No. 2 (fünfstimmig) von Orlandus Lassus befindet sich ebenfalls in dem erwähnten Werke Victorini's als No. 16. Ich erkläre dieselbe für eines der schönsten Meisterwerke Orlando's und auch Schrems meint, daß diese unter allen anderen Litaneien des Autors trotz ihrer Einfach-

heit die feierlichste, erhebendste und ansprechendste sei. — Einen wahrhaft großartigen Eindruck hat auf mich die Litanei No. 3 von Rinaldo de Mel*) hervorgebracht, sie gehört zu den erhabensten, festlichsten und wirksamsten, die ich kennen gelernt habe und nehme ich keinen Anstand, den Autor als einen der hervorragendsten Meister seiner Zeit zu bezeichnen, denn er repräsentirt sich als einer von Denen, die den strengen Palestrinastyl verließen und in neuere Bahnen gleich einem Johannes Gabrieli, Monteverde u. A. einzulenken sich bemühten. So findet sich bei del Mel von neueren Accordgestaltungen angewendet der Sext- und Quartsextaccord, die Dominantseptimenharmonie wie auch der verminderte Dreiklang in seiner ersten Umkehrung, letztere allerdings nur im Durchgange benutzt. Zu bemerken ist noch, daß die hier in Rede stehende Litanei zu Antwerpen im Jahre 1589 gedruckt worden ist. — Wenn ich der Litanei von Rinaldo del Mel einen so hohen Werth zuerkannte, mußte dies hauptsächlich ihres wahrhaft imponirenden Charakters wegen geschehen, leider kann ich aber der nun folgenden Litanei von Fileno Cornazzano**) einen solchen nicht beimessen, ja ich halte dieselbe unter den hier gebotenen für die schwächste. Obgleich dem ganzen Werke eine gewisse Innigkeit, die leicht an Sentimentalität grenzt, nicht abzusprechen ist, so beweist doch die Composition selbst, daß der Autor kein sonderlich großer Meister des Contrapunctes gewesen sein kann, denn die Accordfolge ist eine gar zu magere, indem z. B. durchgängig nur Tonika, Unter- und Oberdominante angewendet werden, und nur einige wenige Male verläuft sich die sechste Stufe dazwischen. Die Totalwirkung ist durchaus matt. —

Indem ich mich nun zum vierten Hefte der Musica divina wende, welches Compositionen der Vesperpsalmen enthält, kann ich mir nicht versagen, von den Worten des Herausgebers hier Gebrauch zu machen, die derselbe im Anfang beigefügt hat, da sie des Zutreffenden, Wahren, mit uns Uebereinstimmenden sehr viel enthalten. Zuvor möge nur die Bemerkung eingeschaltet sein, daß wir es hier besonders mit dem Falsobordongesange zu thun haben. Viele Musiker glauben in dem letzteren eine gewisse Langweiligkeit und Monotonie herauszufinden, welcher Ansicht ich jedoch keineswegs beipflichten kann; im Gegentheil hat derselbe auf mich stets bei selbstverständlich guter Ausführung den Eindruck des Majestätischen, Erhabenen gemacht, und wenn über den Falsobordongesang schiefe Ansichten verbreitet sind, so können dieselben nur ihren Grund in der unzureichenden Kenntniß von der Sache selbst haben. „Daß unter allen polyphonen Compositionen der Vesperpsalmen keine Form dem Geiste der Kirche mehr entspricht, als die der zweichörigen und deshalb auch der sogenannten Falsobordon-Psalmen, ist allgemein anerkannt. Letztere eignen sich wegen ihres leicht faßlichen Charakters ganz besonders zur musikalischen Production bei Nachmittagsgottesdiensten auch für kleinere Musikchöre, befördern auch nach allgemeiner Erfahrung am Meisten die Andacht der Gläubigen. Allerdings wäre es sehr wünschenswerth, wenn solche Psalmen in Wirklichkeit von zwei verschiedenen Chören vorgetragen werden könnten, indem nämlich der eine — der Priesterchor — die gregorianischen, der andere — der Musikchor — die polyphonen Verse absänge. Wo dies wegen Mangel an hinreichenden Kräften nicht möglich ist, können die gregorianischen Verse von mehreren Männerstimmen des Musikchores vorgetragen werden.“ Besondere Anerkennung muß man dem Herausgeber dafür aussprechen, daß er, da die Kirche die für jedes Fest treffenden Antiphonen (dieselben müssen wenigstens vor jedem Psalm gesungen werden) und die damit übereinstimmenden Psalmentöne vorgeschrieben hat, bestrebt gewesen ist, sich höchst genau an diese Vorschrift zu halten.

Der erste Psalm Dixit Dominus (fünfstimmig) ist von L. Viadana und gebildet aus den Falsobordonen desselben Autors im dritten Bande der Musica divina (Tomus III No. 4, pag. 54), während die Componisten der übrigen Psalmen bisher noch unbekannt geblieben sind. Die Psalmen No. 2 und 3, Laudate pueri (fünfstimmig) und Laetatus sum (sechsstimmig) sind einem handschriftlichen Codex der Münchener Hof- und Staats-Bibliothek (ehemals dem Kloster Polling bei Weilheim in Oberbayern gehörig) entnommen, während No. 4 und 5, Nisi Dominus und Lauda Jerusalem (beide sechsstimmig) einem Manuscript-Bande der Bibliothek des Collegiatstiftes St. Cajetan in München entlehnt sind. Sämmtliche Compositionen athmen ächt kirchlichen Geist, und da grade die neuere und neueste Zeit so arm an Compositionen der Vesperpsalmen ist, so verdienen schon aus diesem Grunde die hier veröffentlichten gewiß die allseitigste Beachtung. Für die Veröffentlichung des achtstimmigen (zweichörigen) Magnificat von Johannes Gabrieli, in welchem man ein vollendetes Meisterwerk erblicken muß, gebührt dem Herausgeber ganz besonderer Dank. Eine eingehendere Besprechung und Analyse dieses Werkes erscheint überflüssig, da hoffentlich die künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung Gabrieli's den meisten Lesern d. Bl. bekannt ist. Das Magnificat bietet übrigens in seiner Ausführung ziemlich bedeutende Schwierigkeiten, besonders hinsichtlich des Rhythmus, welche nur durch anhaltende, exacte Proben überwunden werden können. Das Werk selbst ist aus des Autors Sacrae Symphoniae VI—XVI voc. Venedig, Gardano, 1597. mitgetheilt. —

*) Ich lasse hier die vom Herausgeber mitgetheilten biographischen Notizen über den Componisten wörtlich folgen, ohne die Genauigkeit derselben verbürgen zu können. „Rinaldo (Renaut, Renatus) de Mell oder im Italienischen del Mele, ein belgischer Musiker des 16. Jahrhunderts, ist wahrscheinlich in der Grafschaft Lüttich geboren, wo seine Familie in den Diensten des Herzogs Ernst von Bayern, damaligen Erzbischofs von Cöln und Bischofs von Lüttich sich befand. Hervorragend durch seine musikalischen Kenntnisse unter seinen Zeitgenossen, begab sich Rinaldo del Mele gegen das Jahr 1580 nach Rom, um dort seine Studien weiter fortzusetzen. Da um jene Zeit Palestrina schon ungefähr sechs Jahre todt war (wann wird endlich einmal das richtige Todesjahr P.'s festgestellt werden? D. Bl.), so kann Rinaldo nicht der Lehrmeister Palestrina's gewesen sein, welcher Irrthum sich bei einigen musikalischen Schriftstellern findet. (Daß Rinaldo del Mel unmöglich der Lehrer Palestrina's gewesen sein kann, ergiebt sich schon aus der oberflächlichsten Vergleichung und Betrachtung der Werke Beider. D. Bl.) Früher schon war Rinaldo Capellmeister in Portugal gewesen. Dort wurde er für die Dienste des Cardinals Gabriel Paleotto gewonnen, welcher bei seiner Erhebung zum Bischof von Sabina im Jahre 1791 ihn auch zum Capellmeister an seiner Kathedrale und zum Professor der Musik im Seminar ernannte. Ueber das Jahr seines Todes ist nichts bekannt.“ —

**) Von den Lebensumständen Fileno Cornazzano's ist nur bekannt, daß derselbe vom Jahre 1570—1628 (er starb im dritten Quartale des letzteren) in der herzoglich Bayrischen Hofcapelle als Posaunist angestellt war. Sein Geburtsjahr hat sich bis jetzt noch nicht mit Bestimmtheit nachweisen lassen, doch dürfte dasselbe in den Zeitraum von 1550—1555 und vielleicht gar noch etwas früher zu setzen sein. Eine speciellere Aufzählung von gedruckten Werken sowohl Rinaldo del Mele's als auch Cornazzano's giebt Schrems im Anhange. —

Wenn man die Masse und die Reichhaltigkeit der uns in den vorliegenden vier Heften gebotenen kirchlichen Tonschöpfungen aus einer bereits weit hinter uns liegenden Vergangenheit im Ganzen übersieht, so muß die Gegenwart sich Glück wünschen, mit solchen Schätzen bekannt zu werden. Es waren meist großartige, hochbedeutende Werke, die an uns vorübergegangen sind, möge man nun aber auch von denselben recht fleißigen Gebrauch machen. Eines aber kann ich mir nicht versagen, hier noch zu bemerken. Man hat bekanntlich schon öfters die Ansicht geäußert, daß die Neuzeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik so wenig Hervorragendes leiste. Man überblicke aber gleichsam ein Mal wie aus der Vogel-Perspective den historischen Gang der Kirchenmusik seit dem Tode Palestrina's, man vergegenwärtige sich die Einflüsse der neapolitanischen und venetianischen Schulen, besonders der letzteren auf Deutschlands Kunstentwicklung, man betrachte dabei vorzugsweise das Emporblühen des modernen Styls sowie die Uebertragung der modernen Elemente auf die für die Kirche bestimmten Werke, so wird man zu der Ueberzeugung gelangen, daß die Blüthe der Kirchenmusik im Großen und Ganzen ihren Abschluß in Seb. Bach erreichte. Hatten es die Meister und ganz besonders die der neapolitanischen Schule bis dahin so treffend verstanden, den Ernst der Vorzeit mit dem Reiz des neuen Styles zu verschmelzen, so wandten sich die späteren, meist aus der venetianischen Schule hervorgegangenen oder wenigstens unter ihrem Einfluß gebildeten Tonsetzer vorzugsweise dem letzteren zu, sodaß wir die Musica sacra bald derartig verweltlicht sehen, daß die gefälligen Melodien eines Graun, Hasse rc. bis auf die Neuzeit das andächtige Volk zu entzücken vermögen. Diesen Männern ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß wir heutzutage sehr oft statt wirklicher Kirchenmusik überhaupt nur Musik in der Kirche hören. Die vorwiegend einseitige Uebertragung des weltlichen Elementes in den Kirchenstyl und die darauf folgende Ausartung dahin, daß man auch an heiliger Stätte fast nur moderne Musik zu hören bekam, wurde eine der Hauptursachen des Verfalls kirchlicher Tonkunst. Eine Reform nach dieser Seite hin läßt sich nur dann erwarten, wenn man zur Vergangenheit zurückgreift und diese mit den Errungenschaften der Neuzeit derartig vereint, daß nach beiden Seiten hin das rechte Maß gehalten wird. Nur ein einziger Künstler der Gegenwart ist es, der dieß in hohem Grade verstanden hat und den wir auch deshalb als bahnbrechend für die Kirchenmusik der Zukunft bezeichnen müssen; dieser einzige ist: Franz Liszt. —

Correspondenz.

Leipzig.

Am 22. d. M. lernten wir die erst vierjährige Auguste Lehmann aus Zürich in einer Matinée kennen, welche ihr Vater im Gewandhaus-Saale veranstaltet hatte. Das gesunde, kräftige Kind trug mehrere kleine Opernmelodien, einige Walzer, ein Rondo und eine Sonate von Diabelli theils allein, theils zusammen mit seinem Papa vierhändig vor. Die ersten Productionen wurden noch durch große Aengstlichkeit stark beeinträchtigt. Besser gelangen dagegen die letzten Piecen, namentlich eine vierhändige Sonatine von Diabelli und ein selbst componirter Walzer, den das Kind in drei verschiedenen Tonarten recht lebendig und fehlerfrei vortrug. Da dasselbe bis jetzt weder Noten noch Tasten kennt, vielmehr sämmtliche Tonstücke aus dem Gedächtniß reproducirte und hierbei auch Gefühl für Tact und Rhythmus bekundete, so glauben wir dasselbe als ein ganz ungewöhnliches Talent begrüßen zu dürfen und wünschen nur, daß es recht bald durch, wenn auch nicht anstrengenden doch systematischer geregelten Unterricht wirklich künstlerische Ausbildung erhalte.

Die fünfte Conservatoriums-Prüfung, welche am 20. d. M. bei beiläufig wahrhaft tropischer Hitze und dennoch stark gefülltem Saale stattfand, fiel — verschiedene Saitensprünge abgerechnet — ebenso befriedigend aus, als die vorhergehenden. Herr Albrecht Schulz aus Celle eröffnete dieselbe mit dem ersten Satz aus Spohr's neuntem Violinconcert in Dmoll und bekundete musikalisches Verständniß nebst bedeutender Fertigkeit; nur war die Tonerzeugung nicht durchgängig homogen; am Besten gelangen ihm die Gesangstellen auf der G-Saite, hier war der Ton am Wohlklingendsten und gleichmäßiger als auf den anderen Saiten. — Eine höchst schätzbare Pianistin lernten wir in Frau Starcke aus Königsberg kennen. Dieselbe trug Mendelssohn's Serenade nebst Allegro giojoso mit vollkommener Beherrschung der Technik und richtiger Erfassung des geistigen Gehalts vor. Bei der Serenade wäre etwas freiere Behandlung des Tempo's hinsichtlich entsprechender Accelerando's und Ritartando's statt des stricten etwas zu uhrenwerkmäßigen Tacthaltens wünschenswerth gewesen; der Allegrovortrag aber kann als meisterhaft bezeichnet werden. — Frl. Marianne Winter aus Hamburg sang die Arie „Ach, ich habe sie verloren" aus Gluck's „Orpheus" weder mit ganz reiner Intonation noch entsprechender Phrasirung, brachte sie jedoch sonst mit wohlklingender Altstimme und gefühlvoller Auffassung zu Gehör. — Hierauf trug Herr Paul Klengel aus Leipzig eine Violinsonate von Rust vor und bekundete große Fertigkeit in allen schwierigen Virtuosenkunststücken, hatte dagegen in der betreffenden Composition wenig Gelegenheit zu seelischer Darstellung. — Aus dieser Fluth von Passagen wurden wir durch den zweiten und dritten Satz des Schumann'schen Amoll-Concerts erlöst, welche Hr. Johannes Weidenbach aus Dresden in ganz künstlerischer Weise reproducirte. — Sodann erhielten wir einen factischen Beweis, daß nicht blos Menschen des indo-europäischen Stammes sondern auch Völker dunklerer Hautfarbe mit hervorragendem musikalischem Talent begabt sind. Herr Ricasio Jimenez aus Trinidad (Insel Cuba) trug nämlich den zweiten und dritten Satz eines Concerts von Goltermann mit einer Meisterschaft auf dem Violoncell vor, welche allgemeines Erstaunen erregte. Schöner gesangreicher Ton, gepaart mit gefühlvollem Vortrag, spielende Ueberwindung der schwierigsten Doppelgriffe und schnellsten Passagen, Reinheit und Sicherheit in der Tongebung, kurz alle Eigenschaften eines vorzüglichen Violoncellvirtuosen kamen bei Hrn. J. zur Geltung. — Eine gleich vorzügliche Leistung war der Violinvortrag des Hrn. Felix Meyer aus Berlin, welcher den ersten Satz aus Paganini's Violinconcert (No. 1) gewählt hatte, um durch seine eminente Technik ebenfalls das ganze Auditorium in Bewunderung zu versetzen. Das feine, leicht hingeworfene Staccato, die Sprünge aus der höchsten Tonregion in die tiefste, die drei- und mehrstimmigen Accordpassagen, diese und noch andere Schwierigkeiten stets mit schöner Tongebung ausgeführt, kennzeichneten den jungen Mann als geistig und technisch gereiften Künstler. — In Hrn. Eduard Goldstein aus Odessa lernten wir einen sehr begabten Interpreten Chopin'scher Musik schätzen; im zweiten und dritten Satz des Emoll-Concerts zeigte er einen, aller Schattirungen fähigen, sowohl fein nuancirten als energischen Anschlag, bedeutende Virtuosität im

Allgemeinen und gefühlvollen Vortrag dieser elegischen Tondichtung. — Zum Schluß ward ein Capriccio für drei Violinen von Fr. Hermann durch die HH. Meyer, Ersfeld aus Coburg und Kummer aus Dresden in geistiger und technischer Hinsicht ebenfalls vollendet ausgeführt. — S—cht. —

Paris.

Das Théatre italien, welches in seltsamem Contraste mit seinem Namen in dieser Saison vorzugsweise mit deutscher Musik prunkte, schloß nicht wie gewöhnlich am 1. sondern am 17. d. M. Das Abschieds-Benefiz von Adeline Patti, die sich an diesem Abende 25,600 Francs zusammensang, Rubinstein's sechstes hier abgehaltenes Abschieds-Concert, die erste Vorführung der Symphonie-Cantate Jeanne d'Arc von Alfred Holmes und das Debüt der Sängerinnen v. Ebelsberg (aus Berlin), Wilhorst und eines jungen stimmbegabten Tenors, Bulterini, füllten diese Supplementar-Vorstellungen. — Rubinstein's Concert im Théatre italien war durch die Vorführung von dessen Ocean-Symphonie in sechs Theilen unter des Autors Leitung und durch seinen Vortrag des Schumann'schen Clavier-Concertes hervorragend. Beide Werke fanden enthusiastische Aufnahme und es ist schwer zu unterscheiden, ob der bedeutende Interpret deutscher Musik oder aber der Componist diesmal in Rubinstein mehr gefeiert wurde. Es verlautet, R. habe hiermit seine Virtuosencarriere beendet und wolle sich fortan ausschließlich der Composition widmen. Wir würden diesen Entschluß bedauern, wenn wir glauben könnten, daß ein Künstler, der selbst bei der Reproduction der Werke anderer Meister als schaffender Componist erscheint und seine urwüchsige Künstler-Natur darin ausspricht, einer derartigen Selbstverleugnung fähig wäre. Soviel ist indeß gewiß, daß R. für die Dauer eines Jahres in der Nähe von Versailles ein von der Oeffentlichkeit zurückgezogenes Leben führen will, um die vom Director der großen Oper von ihm erbetene französisch-historische Oper zu componiren. Die Orchesterbegleitung des Schumann'schen Concertes führte beiläufig der dirigirende Capellmeister nur mühsam durch die Klippen der schwierigen Rhythmik und des häufigen Wechsels der Tempi hindurch. Welch ein Unterschied mit der Direction Rubinstein's! Und so wird denn das große Paris in Ermanglung einheimischer Talente demnächst darauf angewiesen sein, sich nicht nur deutsche Musik sondern auch tüchtige deutsche Capellmeister für seine Concerte zu verschreiben. Die häufig verfehlten Tempi, der Mangel an Schattirung und an stylgerechter Auffassung im Vortrage deutscher Meisterwerke haben dieses Bedürfniß wiederholt erwiesen, denn was in den Conservatoire-Concerten und in den Concerts populaires geboten wird, ist zwar sehr anerkennenswerth, jedoch weit entfernt, als Manifestationen großer Dirigenten-Talente gelten zu können. Langjährige Routine und tüchtige executirende Kräfte thun hier das Meiste zu. Leistungen, welche unter einem leitenden künstlerischen Geiste von dem Schlage Wagner's, Liszt's, Bülow's noch ganz andere Resultate aufzuweisen hätten. —

Die Symphonie-Cantate Jeanne d'Arc von Alfred Holmes, dem bekannten englischen Violinisten, welcher sich vor Jahren in Paris durch Kammermusik-Vorführungen Reputation erwarb, hatte kein Glück. Und es wäre für die Franzosen doch so schmeichelhaft gewesen, ihre National-Heldin, die Jungfrau von Orleans, von einem Angehörigen der feindlichen Engländer verherrlicht zu sehen. Dies Uebermaß orchestraler und harmonischer Hülfsmittel ohne die Schwungfedern und den zündenden Geist der neudeutschen Schule, von welcher das Werk nur die äußeren Apparate erborgt zu haben schien, verhinderte das Verständniß und den freudigen Genuß an einer Composition, die vielleicht bei wiederholter und sorgfältiger Interpretation manche bis jetzt verborgen gebliebene Schönheiten zu Tage fördern würde. So viel ist gewiß, die Jungfrau von Orleans hat trotz der Anstrengungen der trefflichen Krauß mit der für ihr Organ unnatürlich hoch geschriebenen Partie diesmal nicht gesiegt. —

Die Opéra comique wird eine neue Oper Flotow's „L'Ombre" mit den Kräften des mit Ende dieses Monats sich schließenden Théâtre lyrique demnächst zur Aufführung bringen. Für letztere Bühne, welche sich seit Pasdeloup's Directions-Austritt an Halevy's Charles IV. anklammert, nur noch ein director- und repertoirloses Dasein fristet und vergeblich nach einem rettenden Geiste sucht, schwinden immer mehr und mehr die Hoffnungen auf eine dauerndere Zukunft. —

Die Opéra hat vom „Freischütz" und von einem neuen Ballet von Delibes Generalprobe gehalten, und verspricht man sich von der brillanten Ausstattung dieses Werkes bedeutende Wirkung. —

Von neuen Musikalien sind erwähnenswerth einige hier soeben bei Richault erschienene Pianoforte-Compositionen von Max Scherek, einem jungen ausgezeichneten Musiker, welcher in seiner Eigenschaft als Orchester-Chef zu San-Sebastian obige Werke mit großem Erfolge in voriger Saison daselbst zur Aufführung brachte, desgleichen für Violine allein Serenade et Bolero, ein zugleich die Effecte der Guitarre und der Castagnetten auf der Violine mit genialer Bizarrerie imitirendes Stück. — Ferner publicirte Heinrich Bonewitz sein neues, mit großem Erfolge in den Concerten dieser Saison hier ausgeführtes Clavier-Quartett. In einem dritten Concerte, welches dieser renommirte Pianist, Componist und Lehrer im Salon Kriegelstein veranstaltete, machten sich als hervorragende Talente zwei junge Engländerinnen Geschw. Hennings als geschmackvoll gebildete Pianistinnen bemerkbar und spielten u. A. mit dem Violinisten A. Czeke abwechselnd Sätze aus der Violinsonate von Bonewitz unter lebhaftestem Beifall. Auch ein Frl. Fucker reussirte durch verständnißvollen Vortrag Händel'scher und Chopin'scher Compositionen. — Ein neues Quartett in Emoll für Streichinstrumente von Vieuxtemps, welches derselbe in seinem letzten Concerte zur ersten Aufführung brachte, ist voll glücklicher Instrumental-Effecte und enthält namentlich im Adagio zugleich namhafte musikalische Schönheiten. Gleiches gilt von zwei anderen neuen Violin-Adagio's von Vieuxtemps. Weniger schien sich das Auditorium mit seiner Faustphantasie zu befreunden. Rubinstein's Mitwirkung verlieh übrigens seinem Concerte noch besondere Anziehungskraft. — —ke.

Florenz.

Das von mir bereits angezeigte „populäre Concert für classische Orchestermusik" im Teatro Principe Umberto unter Bülow's Direction, der den ersten Anstoß zu diesem Unternehmen gab und darin auf das Bereitwilligste von Carlo Ducci unterstützt wurde, hat einen glänzenden und durchschlagenden Erfolg gehabt. Es ist dies ein Ereigniß, um so bemerkenswerther, weil es für die Gestaltung der hiesigen musikalischen Verhältnisse von tiefeingreifenden Folgen sein wird. „Classische Musik" hatte bisher nur bei einem Häuflein treuer, unermüdlicher Verehrer Werth, Orchestermusik aber wurde in selbstständiger Form gar nicht geboten, geschweige gepflegt. Daß das Orchester auch noch anderswo als im Theater und zwar um Vieles fördernder für die Kunst seine Thätigkeit entfalten könnte, hat erst dieses Concert zu Tage gebracht. Trotz der unter den hiesigen professori di musica herrschenden Eifersüchteleien war es gelungen, die besten Musikkräfte der Residenz heranzuziehen und nicht nur ein stattliches, sondern auch ein gutes Orchesterpersonal von nahezu hundert Personen zusammenzubringen (24 erste und zweite Violinen, 10 Violen, 10 Violoncelle, 8 Contrabässe 2c.). Bülow's eminente Direction schuf ein durchweg wirkungsvolles und hinreißendes Ensemble, das zahlreiche, fast 2000 Köpfe zählende und schnell enthusiasmirte Publi-

rum aber hielt sich trotz einer vorher auf öffentlichem und privatem Wege gegen das Unternehmen agirenden Opposition an die einfache Thatsache und, wie schon gesagt, der Sieg über alle mannigfach geäußerten Vorurtheile und Wortfechtereien war ein vollständiger. Die Palme des Tages gebührte unstreitig Bülow selbst, wie dies denn auch die hiesige Presse zum bei Weitem größten Theil bereitwilligst anerkannte.*) Nicht minder gebührt ein wesentlicher Theil des Erfolges der Mitwirkung des Künstlerpaares Jaell, welches nach verschiedenen Concerten in Parma, Rom, Bologna und Turin vor seiner Abreise nach Triest hier hinreichende Gelegenheit hatte, sich in der Gunst des hiesigen Concertpublicums noch fester als bisher zu setzen. Eröffnet wurde das Concert mit Cherubini's Ouverture zu „Ali Baba". Auf diese folgte Mozart's Concert für zwei Pianoforte, welches Jaell nebst Frau mit wechselseitigem Verständniß sehr gut executirte. In Frl. Ottavia Papini, die eine Rossini'sche Arie sang (vielleicht in etwas zu langsamem Tempo), lernten wir eine Sängerin von recht anerkennenswerthen Eigenschaften kennen. Vollständige Beherrschung des Materials, dramatischer Schwung und Lebendigkeit, Zartheit und Weichheit auf der einen, ausreichende Fülle auf der andern Seite, deutliche Declamation ꝛc. verdienten mit Recht den lauten Beifall des Publicums. Bülow's effectvoller und glänzend instrumentirter Triumphmarsch (aus Op. 10: Ouverture héroïque et Marche des Impériaux de la Tragédie „Jules Cäsar" de Shakespeare pour grand orchestre, im Verlage von Schott, und Napoleon III. gewidmet) verfehlte bei der wohlgerundeten und charaktervollen Vorführung seine Wirkung nicht, die sich in dem mehrmaligen Hervorruf des Componisten von Seiten des Publicums unzweideutig äußerte. Mendelssohn's Gmoll-Concert, von Alfred Jaell auf einem Erard'schen Flügel meisterhaft gespielt (wahrheitsgemäß notire ich im Orchester einen falschen Clarinetteneinsatz) errang stürmischen, fast endlosen Applaus und dreimaligen Hervorruf des Publicums. Den zweiten Theil des Concertes bildete die Pastoralsymphonie, die nicht nur ein von Anfang bis Ende gespanntes, aufmerksames und dankbares Publicum fand sondern auch in würdiger und ausgezeichneter Weise vom Orchester executirt wurde. Ich wohnte den vorhergehenden Proben bei und brauche nicht noch einmal zu wiederholen, wem das Verdienst dafür gebührt. Wegen dieses günstigen Erfolges wird am 29. Mai ein zweites populäres Concert und zwar wieder im Teatro Principe Umberto stattfinden.

Mit Freuden erwähne ich ferner, daß die hiesige, seit etwa zehn Jahren bestehende „Quartettgesellschaft" am 15. im Saale der Società filarmonica durch ein außerordentliches Concert die hundertjährige Geburtstagsfeier Beethoven's beging. F. d'Arcais, Mitglied des musikalischen Vorstandes, gab zum Beginn weniger eine Biographie B.'s — er glaubte sie bei seinem Publicum voraussetzen zu können — sondern ließ es sich mehr angelegen sein, auseinanderzusetzen, wie sehr die Quartettgesellschaft verpflichtet sei, Denjenigen zu feiern, der die Instrumentalmusik zur höchsten Vollendung gebracht habe und wie gern sie die Gelegenheit ergreife, ihre Bewunderung und Verehrung für denselben Meister, den die Schwesternation zu den Ihren zähle, offen kund zu thun. Turin hatte zur Feier seinen rühmlichst bekannten Capellmeister F. Bianchi gesendet, einen der tüchtigsten und gediegensten Violinisten. Das Programm bot nur Compositionen Beethoven's in folgender Reihenfolge: Quintett Op. 29, Gefangnenchor aus „Fidelio", Kreutzersonate, Leonorenarie und das Septett Op. 20. Leider ließ die Ausführung Vieles zu wünschen übrig. Zunächst ist zu tadeln, daß man, um Bianchi Gelegenheit zu geben, sein Virtuosenthum zu zeigen, noch in der letzten Stunde ein Viotti'sches Violinconcert einschob. Zwar war dies, was Vortrag und Ausführung betrifft, die schönste Nummer des Concerts, aber man durfte nicht das Festprogramm zerstören. Ziemlich würdig wurden noch das Quintett und Septett ausgeführt. Der Gefangnenchor wurde, offen gesagt, heruntergeschrien und der Sängerin der Leonorenarie (wir verschweigen lieber den Namen) fehlten nicht nur die nöthigen Stimmmittel sondern auch die noch viel nöthigere Schule.

Das letzte Concert der Società Cherubini fand Tags darauf ebendaselbst unter Mitwirkung von Bülow, Frl. Elena Sari und den Prof. Giovacchini und Sbolci statt. Das für das dicht gedrängte und unter der herrschenden Hitze sehr leidende Publicum zu lange Programm enthielt aus Cherubini's Messe Sanctus, O salutaris und Agnus Dei, Beethoven's Trio Op. 70 No. 1, Romanzen aus „Tell" und Halevy's „l'Ebrea", Schubert's Psalm 23 für Frauenstimmen, Beethoven's Sonate Op. 27 No. 2, Chor aus „Idomeneo" mit Sopransolo, Gebet aus der „Stummen", Beethoven's Adagio mit Variationen Op. 34 und Rondo umoristico Op. 129, Liszt's Ave maris stella und Mozart's Ave verum. Wie das Programm zeigt, spielte Bülow (auf einem Bechstein'schen Flügel) nur Beethoven in bekannter, unübertrefflicher Weise und wurde im Trio von den HH. Giovacchini und Sbolci trefflich unterstützt. Was ich schon einmal (S. 193) über Frl. Sari bemerkt, muß ich aufrechterhalten und füge noch hinzu: lyrische Weichheit und Empfindung, klare Stimmenführung, dramatische, tiefdurchdachte Auffassung bilden bei ihr ein schönes Ganze. Der Chor der Società machte seiner Directrice Mad. Laussot wieder alle Ehre und verdiente vollkommen den reichen Beifall, welcher ihm gespendet wurde. —

K. R—e.

*) „Quest'uomo intelligentissimo è sl incarnazione della musica". B. gilt als die verkörperte Musik. Man behauptet, schon seine Wiege müsse mit Noten überstreut gewesen sein und auf seinem Grabe würden gewiß solche einst blühen. Man schreibt seiner Persönlichkeit — und diese wird beim Dirigiren allerdings ganz in Anspruch genommen — magnetische Kraft zu, die dem Orchester nicht nur besseres Verständniß erschließt sondern auch seine Leistungen zu künstlerischer Höhe erhebt. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Bonn. Das Programm des auf die Tage vom 11. bis 13. September festgesetzten Beethovenfestes ist folgendes: erster Tag: Missa solemnis und Emoll-Symphonie; zweiter Tag: dritte Leonorenouverture, Arien aus „Fidelio", Eroica, Marsch aus den „Ruinen von Athen", Violinconcert und Chorphantasie; dritter Tag: Coriolan-Ouverture, Elegischer Gesang für vier Solostimmen, Esdur-Concert, Perfido-Arie, Egmont-Ouverture und Neunte Symphonie. —

Güstrow. Am 15. geistliches Concert des Gesangvereins unter Schondorf's Leitung: Motette „Machet die Thore weit" von Schondorf, Arioso für Violine und Orgel Op. 48 von Rietz, geistliches Lied von Reinecke, Requiem von Cherubini und „Halleluja" von Händel. —

Leyden. Am 2. und 3. Juni großes Musikfest. „Elias" und „Messias" bilden das Programm. —

Lissa (Posen). Am 8. brachte der Buchhändler Scheibel „Die Hochzeit der Dryade" von Hartmann und den „Wassernek" von Wüerst in gelungener Weise zur Aufführung, was gewiß für dortige Verhältnisse alle Anerkennung verdient. —

Paris. Großes Wohlthätigkeitsconcert in der italienischen Oper unter Leitung von Anton Rubinstein sowie unter Mitwirkung der HH. St. Saëns, de Broye und der Gesang- und Orchesterkräfte jener Bühne. St. Saëns erndtete namentlich mit dem höchst geistvoll ausgeführten Emollconcert von Liszt seitens des zahlreichen Auditoriums den lebhaftesten Beifall. De Broye aber erwarb

sich neue Lorbeeren durch den vollendeten Vortrag einer Sicilienne von Bach, eines Adagio's von Mozart und eines Concertstücks von Demersseman. — Am 22. dritte Production der Societé Bourgault-Ducoudray von Werken Palestrina's, Josquin's, Lotti's, Rameau's, Mendelssohn's ꝛc. —

Pest. Pianist und Componist Czékely brachte in einem Concerte verschiedene Werke eigener Composition zu Gehör, darunter ein Streichquartett, welches sehr gefiel. — Auch dort veranstaltet man eine Beethovenfeier, die mit der Egmont-Musik, dem „Fidelio" und einem dreitägigen großen Festbanquet ausgefüllt werden soll. —

Stuttgart. Am 9. Schillerfest des „Liederkranzes": „Frühlingsfeier am Todestage Schiller's", Cantate von Speidel, „Frühlingsbotschaft" von Gade, „Stelldichein", Chor von Stark, „Des Jägers Heimkehr", Männerchor von Reinecke ꝛc. —

Wien. Am 21. viertes Abonnementconcert der philharmonischen Gesellschaft: Schumann's Manfredmusik und Schubert's Operette „Der häusliche Krieg". —

Personalnachrichten.

— A. Rubinstein ist zu kurzem Aufenthalte in Berlin eingetroffen; Tausig ist von seiner Concerttour dorthin zurückgekehrt und gedenkt sich während des Sommers mit allem Ernste seinem dortigen Clavierinstitute zu widmen. —

— Yourij v. Arnold, welcher in letzter Zeit in Graz privatisirte, hat soeben seitens des Conservatoriums in Moskau einen ehrenvollen Ruf als Lehrer des Contrapuncts und der Fuge erhalten und wird deshalb mit nächstem Herbst, wo an jener Schule neue Curse beginnen, nach Moskau übersiedeln. —

— Franz Lachner und F. Breunung haben die Direction des diesjährigen Niederrheinischen Musikfestes übernommen. —

— Dem Vernehmen nach hat für München die „Walküre" in dem zweiten Capellmeister in Darmstadt, Marpurg, einen Dirigenten gefunden. —

— Die Lucca und Nilßon entzücken zur Zeit die Londoner Kunstenthusiasten, erstere in Coventgarden, letztere in Drurylane. —

— Lauterbach ist in Paris bei Gelegenheit seiner Mitwirkung in einem Hofconcerte vom Kaiser mit einer goldenen Tabatière beschenkt worden. —

— Die Pianistin Alide Topp ist aus Newyork nach Deutschland zurückgekehrt, dagegen concertirt Anna Mehlig noch oft und erfolgreich in verschiedenen nordamerikanischen Städten. —

— Der unverwüstliche antiquirte Ole Bull ist aus Californien und Umgegend mit seinen dort zusammengespielten ganz bedeutenden Einnahmen in seiner Heimath Bergen in Norwegen eingetroffen. —

— Der bekannte Musikalienverleger J. Schuberth ist (in Folge freundlicher Einladungen von maßgebender Seite) von Newyork aus in Weimar zur Tonkünstlerversammlung angekommen und hat daselbst eine in seinem Auftrage ausgeführte vortreffliche, drei Fuß hohe Büste von Liszt ausgestellt. Außer in Newyork hat Sch. neuerdings auch in Philadelphia ein größeres Filiale seines Geschäfts errichtet. —

— Gestorben sind: In Parist der Pianist und Organist Felix de Marin; in München Wilhelm Pranz, früher Director von Gesangconservatorien in Fürth, Coburg und Cassel. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Der König von Preußen hat die Widmung der Oper „Theodor Körner" von Luise Otto und W. Weißheimer angenommen. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Dr. Otto Taubert hat neuerdings ein Schriftchen über den Gymnasialchor zu Torgau in seiner gegenwärtigen Verfassung nebst Nachträgen zur Geschichte der Pflege der Musik daselbst bei Jacobs veröffentlicht. Das über den unter Taubert's Leitung stehenden Gymnasialchor selbst Mitgetheilte ist meist von localem Interesse, dagegen bringen die historischen Nachträge manchen nicht uninteressanten neuen Aufschluß, z. B. über Hans Ovart von Cöln, Michael Vogt, Donatus, Georg Otto, Leonhard Schröter und besonders auch über den unweit Torgau gebornen Friedrich Wieck, welcher dort durch milde Unterstützungen seine erste Ausbildung erhielt. Wir machen daher besonders Geschichtsforscher auf das fleißig zusammengetragene und gesichtete Material aufmerksam. —

Kritischer Anzeiger.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte allein.

Gustav Brah-Müller, Op. 9. **Deux Valses** pour Piano. No. 1 in Adur, No. 2 in Asdur, à 10 Sgr. Berlin, Challier.

Zwei einfache, nicht auf Effect berechnete aber bei gutem, delicatem Vortrage hübsche Wirkung hinterlassende Walzer. Melodieführung und Harmonie sind nicht gewöhnlichen Schlages. Erstere hält sich stets auf dem Niveau der Noblesse und bezüglich des harmonischen Elementes ist Gesuchtes wie Triviales sorgsam vermieden. Beide Piecen gewähren sicher dem Spieler wie dem Hörer eine angenehme Unterhaltung, genußreicher als durch manches brillirende Effectstück. —

Augustus Loftus, Souvenir de l'Altenburg. Valse pour le Piano. Weimar, Kühn 15 Sgr.

Eine Einleitung, fünf Walzer und ein Finale bilden das Opus, welches sich nicht nur für den Salon sondern auch für ein Tänzchen nach Melodie, Harmonie und Rhythmik eignet. Letztere namentlich ist ganz in der Weise, wie unsere Tanzwalzer. Die Harmonie ist von einfachster Beschaffenheit, die Melodie aber könnte pikanter und zündender sein. —

Henri Germer, Op. 4—6. **Compositions de Salon.**
No. 4. Waldeinsamkeit. Tonstück für Pianoforte. 15 Sgr.
No. 5. Salut à Varsovie. Mazurka-Caprice. 15 Sgr.
No. 6. 3me Valse-Impromptu. 15 Sgr. Bremen, Cranz.

Ohne Bedenken kann man diese Stücke der anständigen Unterhaltungsliteratur beigesellen. Bei gutem Vortrage erreichen sie öfters eine ziemliche Wirkung auf Spieler und Hörer. Möge der neuauftretende Componist in diesem Genre, dem für dasselbe Schick und Blick nicht abzusprechen ist, in dieser Weise fortfahren und sich zugleich vor Vielschreiberei bewahren, dann wird er sich dauernder Bahn brechen. —

Alfred Kohl, Op. 1. **Zwei Phantasiestücke** für das Pianoforte. Quedlinburg, Virgin. 10 Ngr.

In einer Beziehung hat jedenfalls der Erwecker dieser Erstlingspflänzchen einen glücklichen Griff gethan, nämlich in Bezug auf den Titel, denn gewiß Niemand sonst würde auf einen so genialen gefallen sein. Die Phantasie ist eine vielgestaltende Kraft; wo sie jedoch nicht bessere Gebilde hervorbringt, als dieses Opus 1, da sollte man sie wenigstens nicht der Oeffentlichkeit Preis geben. Es gereicht einem Kritiker immerhin zur Freude, wenn er junge Talente zur Ebirung neuer Producte aufmuntern kann. Hier aber möchten wir den wohlgemeinten Rath geben, lieber erst mustergültige Werke der Vergangenheit wie der Neuzeit recht sorgfältig zu studiren, dann erst sich im Componiren zu versuchen und diese Versuche vor der Herausgabe von bewährten Männern prüfen zu lassen. —

Büchler, Ferdinand, Acht Albumblätter für Pianoforte. Op. 14. 1 Fl. 12 kr. Auch einzeln zu haben. Offenbach, André.

Die Ueberschriften dieser Stücke, als: „Neue Hoffnung“, „Nachhall“, „Ungeduld“, „Sehnsucht“, „Am Strand“, „Frisch durch“, „Verlust“, „Scherzo“ sind nicht todte Beigaben, wie man dies so oft findet, seitdem die Programmmusik auch im Kleinen zur Geltung gelangt, sondern das Wort findet in der nachstehenden Musik seine Interpretation. Namentlich hat der Comp. in der musikalischen Schilderung von Seelenzuständen wie Ungeduld, Sehnsucht, Hoffnung ꝛc. einen glücklichen Griff gethan. Wir können aus erprobter Ueberzeugung diese kleinen, anspruchslosen Stücke allen Denen empfehlen, die in der Musik etwas mehr suchen als bloßes Tonspiel und Ohrengeklingel. Technische Schwierigkeiten bieten sie nicht; nur verlangen sie selbstverständlich seelenvollen Vortrag. Das Uebrige macht sich dann von selbst, wie dies bei gesunder Kost der Fall zu sein pflegt. —

Für Pianoforte zwei- und vierhändig.

Carl Thern, Op. 32. **Musikalische Bilder aus Weimar,** für Pianoforte. Weimar, Kühn. Für Pianoforte zweih. compl. 1 Thlr., vierh. compl. 1 3/4 Thlr., einzeln à 5—15 Sgr.

Nach ihrem Inhalt gliedern sich dieselben wie folgt: No. 1. Promenade im Park, No. 2. Tempelherrenhaus, No. 3, Lauschiges Plätzchen, No. 4. Bal champètre, No. 5. aus der Burgmühle, No. 6. Genius Loci ꝛc. Bei allen ist ein gewisser Grundton getroffen; ob hier und da die Farbengebung vielleicht etwas anders sein könnte, darüber mögen zunächst Ortskundige urtheilen. Wir würden uns, namentlich im Geiste des wackern Künstlers, freuen, wenn sich recht Viele, denen diese „musikalischen Bilder“ zu Gefühl und Ohren kommen, dadurch bestimmen ließen, die auf den Bildern genannten, zum Theil „geweihten“ Stätten zu besuchen. Als besonders gelungen wollen wir bezeichnen: No. 2, 3, 6, 7, 8. Die Ausstattung ist dem freundlichen Inhalt angemessen. —

Für Gesang.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

E. Lassen, Fünf Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Zweite revidirte Auflage. Weimar, Kühn. 20 Sgr.

Diese Lieder sind schon in ihrer früheren Gestalt gut und warm aufgenommen worden und wir empfehlen dieselben im neuen Kleide abermals auf's Neue. Bei allen Nummern, 1—5, geht Text und Melodie trefflich Hand in Hand. Auch in der Wahl der Texte ist der Componist glücklich gewesen. Sollen wir einem oder einigen den Vorzug vor den andern geben, so möchte es unserm Naturell nach No. 3 und 5 sein. Doch versetzen auch die übrigen trefflich in Stimmung und hinterlassen den wohlthuendsten Eindruck. — R. S.

C. Hennig, Altarie aus der Cantate „Die Sternennacht“. Berlin, Bote und Bock. 10 Sgr.

Ein sangbar melodisches, in verschiedenen nicht mehr ungebräuchlichen Wendungen umherirrendes, gefälliges und harmloses Dilettantenstück, zu welchem sich die unheimlich drohenden Einleitungsaccorde ziemlich wunderlich ausnehmen. Dem Titel zu Folge ist dasselbe natürlich „auch für Bariton“ geeignet. — H.....n. —

Bücher.

W. L. Vieth, Theorie der Musik. Leichtfaßliche Anleitung zum Accompagniren, Moduliren, Präludiren, Fantasiren, Extemporiren und Componiren. Ein Handbuch als Leitfaden zum Unterricht wie zum Selbststudium. Paderborn, 1870. Schöningh. 270 Octavs. 1 Thlr. 6 Sgr.

„Der Unterricht in der Theorie der Musik hat sich in neuerer Zeit sehr vereinfacht, weil man auf Vereinfachung des Systems bedacht ist“ — sagt der Vf. in seiner Vorrede und huldigt ebenfalls der Tendenz, durch sein Lehrbuch alles Wissenswürdige der Rhythmik, Harmonie- und Formenlehre, des Contrapunctes, der Fuge ꝛc. in gedrängter Kürze binnen kurzer Zeit beizubringen. Ob dies gelingen wird, möchte ich jedoch sehr bezweifeln. Das sog. „Wissen“, d. h. die nöthige Kenntniß der Accorde und Formen kann wohl der Schüler daraus erlangen, aber nicht so leicht das „Können“. Was aber der Vf. hauptsächlich bezweckt: zum Accompagniren, Moduliren, Präludiren, Fantasiren, Extemporiren und nebenbei auch noch zum Componiren anleiten zu wollen, kann schon deshalb nicht füglich erreicht werden, weil sein Lehrgebäude nicht systematisch geordnet ist, und ihm selbst müssen wir vielmehr klareres Deduciren, Arrangiren, Systematisiren ꝛc. des Stoffes wünschen. Er selbst sagt: „Die Folge der einzelnen Abschnitte in diesem Lehrbuche ist nicht absolut bindend, namentlich könnten — nach anderer Ansicht — die §§ 19—21 etwas vorgeschoben werden.“ Das ist kein empfehlenswerthes Geständniß, denn Mangel an streng methodischer Anordnung ist für jedes Lehrbuch eine empfindliche Schattenseite, mag dasselbe andererseits auch noch so große Vorzüge darbieten. Wie man z. B. im gewöhnlichen Rechnen vom Addiren nicht zum Dividiren, oder beim Sprachstudium von den ersten Vocabeln nicht sogleich zur Conjugation übergehen kann, so auch nicht von den leitereigenen Dreiklängen zur Modulation ꝛc. Der Vf. bringt zwar das Capitel über Modulation sehr spät, ja fast zu spät, anticipirt es aber auch zugleich schon sehr früh, indem er schon nach der Harmonisirung der Durtonleiter einige natürlich den Anfänger irre machende Modulationssätze giebt. Ebenso ungehörig verläßt er bei der Harmonisirung der Molltonart die Tonika und mischt fremde Accorde ein. Es wird also bei ihm sogleich nach Bekanntschaft der leitereigenen Dreiklänge durch alle Tonarten modulirt, ohne daß der Schüler weder Septimenaccorde noch Vorhalte ꝛc. kennen gelernt hat. S. 2 findet sich die wunderliche Definition: „Es werden Sätze und Perioden gebildet, die aber in der Musik nicht (?) in einem logischen Verhältnisse stehen, sie hängen vielmehr durch rhythmische, melodische und harmonische Gesetze zusammen“ — als ob sich diese melodischen, rhythmischen und harmonischen Gesetze auf etwas Anderes gründen könnten als auf die Logik des Geistes und der Naturgesetze? — Abgesehen von diesen Mängeln bietet das Buch auch manches recht instructive Capitel, so z. B. das über Rhythmik, in welchem unter die verschiedenen Tonrhythmen entsprechende Strophen aus bekannten Gedichten untergelegt sind. Dies ist bekanntlich bei der Vocalcomposition von hohem Werth für richtige Declamation und muß hinreichend klar eingeprägt werden, auch sonst finden sich in dem recht fleißig gearbeiteten Buche eine ganze Partie guter praktischer Winke und Rathschläge, besonders für Organisten, dieselben sind jedoch zu unserm Bedauern so vielfach durchsetzt mit unklaren Definitionen und unnöthigem Ballast, daß man nur einen sehr vorsichtigen Gebrauch des Buches rathen kann. Um nur ein Beispiel anzuführen, unternimmt z. B. S. 17 der Vf. eine ganz dem Marx'schen System folgende Motiv- und Melodie-Entwicklung, thut dies aber so fragmentarisch und apokryphisch, läßt den Studirenden so völlig ohne alle Erklärung und Anleitung, daß derselbe unmöglich errathen kann, was er mit S. 17 und 18 anfangen soll. Ja wir müssen sogar annehmen, entweder daß die ersten Motivbeispiele reich an Druckfehlern sind oder daß der Vf. selbst das Marx'sche und Lobe'sche System nicht verstanden hat. Dafür tractirt er den Lernenden wie gesagt mit gelehrtem Ballast, der höchstens in einem philosophisch-ästhetischen Werke Berechtigung hat, z. B. mit der dilettantisch-corrupten Schreibweise des weiland Hrn. v. Heeringen, mit Schubart's und Schilling's bedenklicher Charakteristik der Tonarten, mit Citaten aus Quintilian, Bouterwek, Krause, Stein, Lobe, Dehn, Lutz, Fink, Weber, Schütze, Silcher, Seidel, v. Winterfeld, Galin-Chevé, Pater Marsenne, Saumur u. v. A., kurz imponirt ihm mit einer höchst vielseitigen Belesenheit, erzählt ihm von Tante Clio, Kalliope und deren Muhmen und bereichert unsere Nomenclatur mit schönen neuen Ausdrücken, unter denen sich jedenfalls die „Olen“ S. 7 am Wunderlichsten ausnehmen. —

J.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 3. Juni 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 23.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die Tonkünstlerversammlung in Weimar

vom 26. bis 29. Mai.

Als im Jahre 1861 auf der zweiten Versammlung deutscher Tonkünstler in Weimar der Allgemeine Deutsche Musikverein gegründet worden war, beschloß derselbe noch während jener Versammlung sofort: „in dankbarer Erinnerung an den hohen Schutz, welcher ihm dadurch zu Theil geworden war, daß S. K. Hoheit der Großherzog von Weimar das Protectorat über den jungen Verein huldreichst zu übernehmen geruht hatte, und in gerechter Würdigung der hohen Bedeutung Weimar's für alle der Pflege deutscher Kunst gewidmeten Bestrebungen" im Jahre 1870, also gewissermaßen am Schlusse der ersten Vereinsperiode, seine Jahresversammlung wiederum daselbst abzuhalten und mit derselben zugleich die Feier des hundertjährigen Geburtstags Beethoven's zu verbinden.

Dieser Beschluß wurde denn auch unverrückt im Auge behalten und zwar um so mehr, als dem A. D. Musikverein auch diesmal sowohl seitens seines hohen Protectors als auch aller maßgebenden Persönlichkeiten und der Einwohnerschaft Weimar's von vornherein in jeder Beziehung das wärmste Entgegenkommen an den Tag gelegt wurde und es sich die ganze Stadt angelegen sein ließ, ihre oft gerühmte und bewährte Gastfreundschaft der zweiten in ihren Mauern abgehaltenen Versammlung deutscher Tonkünstler trotz der über alles Erwarten großen Ausdehnung derselben in mindestens gleichem Umfange angedeihen zu lassen, als dies bereits im Jahre 1861 zur dankbarsten Erinnerung aller damals betheiligt Gewesenen der Fall gewesen war.

Eine gewiß reiche, bedeutende und fruchtbringende Wirksamkeit ist es, auf welche der A. D. Musikverein und noch mehr dessen Gründer mit dem jetzigen Abschluß der ersten Vereinsperiode zurückblicken können, und die Tonkünstlerversammlungen in Leipzig 1859, in Weimar 1861, in Carlsruhe 1864, in Dessau 1865, in Meiningen 1867, in Altenburg 1868 sowie der erste deutsche Musikertag in Leipzig im Jahre 1869 sind gewichtige Mark- und Gedenksteine, jeder einen namhaften Fortschritt, jeder die Gewinnung neuen ausgedehnten Terrains bezeichnend, alle aber glänzend gekrönt von der großartigen Festwoche, welche wir soeben durchlebt haben.

Welchen in seiner Art einzigen und glanzvollen Brennpunct bildete allein Liszt's Anwesenheit und nach allen Seiten hin so prachtvoll anfeuernde Bethätigung bei diesem Feste! Es ist an dieser Stelle unmöglich, unseren Lesern einen Begriff davon zu geben, mit wie bewundernswerther Spannkraft dieser allverehrte Meister vom ersten bis zum letzten Augenblicke allen Versammlungen, Hauptproben, Aufführungen 2c. sein wärmstes Interesse widmete und fortwährend sein herrliches Naturell in wahrhaft unwiderstehlicher Weise im Interesse wahrer Harmonie dieser bedeutenden Vereinigung künstlerischer Geister walten ließ. Von letzteren aber erwähnen wir außer der später aufzuführenden Phalanx hervorragender mitwirkender Künstler und Künstlerinnen wie Tausig, St. Saëns, Hellmesberger, David, Damrosch 2c. vorläufig nur Namen wie Rubinstein, J. Raff, Blaßmann, Seifriz, Langhans, Ad. Stern, Nohl, Pohl, Turgieneff, Pauline Garcia, Frau v. Muchanow, Frau v. Schleinitz und viele andere interessante Erscheinungen.

Von nicht geringer Bedeutung war ferner die mit der diesmaligen Tonkünstler-Versammlung vereinigte Feier des hundertjährigen Geburtsfestes Beethoven's. Diese Feier mußte den eben durchlebten schönen Tagen eine ganz besondere Weihe verleihen. War es doch unserer Versammlung vorbehalten, die

Reihe der großartigen Festlichkeiten zu eröffnen,*) welche in diesem Jahre zu Ehren des großen Meisters in allen künstlerisch maßgebenderen Städten nicht nur in Deutschland sondern weit über unsere heimathlichen Gauen hinaus bis in Rußland und Nordamerika vorbereitet werden.

Drei seiner Festtage widmete der A. D. Musikverein ausschließlich dieser Säcularfeier, nämlich den ersten mit einem Vortrage über Beethoven und der Aufführung seiner Missa solemnis, den dritten einem Kammermusikconcert Beethoven'scher Werke, darunter die denkwürdigen Schöpfungen Op. 131 und 135, ausgeführt von einer Vereinigung von Meistern, wie sie wohl selten irgend ein Musikfest bot, und den letzten Festtag mit einer Ouverture, einem Festprologe und einer größeren Cantate, sämmtlich dem Andenken Beethoven's gewidmet, und als würdigem monumentalem Schlußstein: der neunten Symphonie. Trotz dieses mehr als reichen Beethovenprogramms tauchten gewichtige gegnerische Stimmen auf, welche schonungslos dagegen zu Felde zogen, daß der A. D. Musikverein außer diesen Festconcerten auch seinen Statuten und den Interessen seiner Mitglieder Rechnung trug. Nur totales Verkennen oder nicht richtig Erkennen Wollen der wahren Sachlage konnte engherzige Anschauung zu so unglaublichen Protesten hinreißen, denn wie schon am Anfange erwähnt, wurde bereits im Jahre 1861 klar und ausdrücklich beschlossen: mit der den statutenmäßigen Vereinsinteressen gewidmeten Jahresversammlung zugleich eine Beethovensäcularfeier zu vereinigen. Wenn daher der A. D. Musikverein, der den Hoffnungen und Wünschen von Hunderten seiner Mitglieder bekanntlich durchschnittlich nur alle zwei Jahre in sehr geringer Ausdehnung gerecht zu werden vermag, sich mit der Erfüllung dieser ersten und gewichtigsten seiner Pflichten auf einen Tag beschränkte und drei Tage der Säcularfeier widmete, so bot und leistete er, meinen wir, nach dieser Seite hin verhältnißmäßig viel mehr als alle anderen rein für dieselbe bestimmten, nur auf 2—3 Tage festgesetzten Veranstaltungen.

Ganz in solchem Sinne eröffnete der jetzige Vorsitzende des Vereins, Hr. Professor Riedel, in Weimar in officieller Weise im großen Saale der Erholung Donnerstag den 26. Nachmittag 3 Uhr die diesjährige Tonkünstlerversammlung, zu welcher schon seit den ersten Tagen der Woche in noch viel größerer Anzahl als in früheren Jahren viele Hunderte von Festgenossen bis aus Rußland, Italien, Nordamerika rc. herbeigeströmt waren. Redner betonte einerseits in entschiedener Weise die gewichtigen Gründe, warum auf derselben neben Beethoven'schen Werken auch die Gegenwart durch Schöpfungen vertreten sein müsse, und wies andrerseits darauf hin, wie von denen Beethoven's namentlich die der noch immer vielfach unverstandenen dritten Periode dieses Meisters den Intentionen und Zielen des A. D. Musikvereins nahe ständen und wie denn auch besonders deshalb aus dieser letzten Periode die Programme gebildet worden seien.

Hierauf übertrug Hr. Prof. R. (da leider der für den ersten Vortrag angemeldete Redner, Prof. Porges aus München, in Leipzig ernstlich erkrankt war) Hrn. Prof. Nohl aus München das Wort, welcher mit seinem eigentlich erst für den 28. festgesetzten Vortrage über die geistige Entwicklung Beethoven's bereitwilligst eintrat. Redner führte in eingehenderer Weise aus, wie B. seine Jugenderziehung in Bonn im dortigen Jesuitengymnasium erhalten und aus diesem Grunde von seinen späteren religiösen Idealen selbstverständlich so fern als nur möglich gehalten worden sei. Erst später wurde sein Blick durch die Kenntniß unserer Klassiker nach und nach freier; Klopstock war hauptsächlich der erste Dichter, welcher ihm die Seele hob, dann erwärmte ihn Schiller in mächtigerem Grade, besonders directen und dauernden Einfluß aber übte Sheakspeare auf B., wie z. B. verschiedene programmatische Aussprüche B.'s über den Inhalt dieser oder jener seiner Schöpfungen z. B. der großen Fmollsonate, beweisen. Auch Göthe fesselte sein Interesse insoweit, daß er allmählich verschiedene seiner Lieder, die Egmontmusik rc. componirte. Viel tiefer jedoch noch erfaßte ihn Göthe's „Faust", aber B. konnte sich nicht entschließen, zum „Faust" ähnlich wie zu „Egmont" Musik zu schreiben. „Faust" inspirirte ihn vielmehr lediglich zu ganz originalen Schöpfungen, wie zur Cmollsymphonie und zu jener leider nie ausgeführten Faustsymphonie. Hierauf gelangte Pr. N. zu dem gewaltigsten Wendepunct im geistigen Leben des ohnehin schon durch unglückliche Liebe und andere Bitterkeiten zerrissenen und tieferschütterten Meisters, nämlich zu dem furchtbaren Schicksalsschlage der Taubheit und dem hieraus resultirenden ehernen Stählungsproceß von B.'s Individualität und Charakter, aus dem er, mit heroischem Muthe den Kampf mit dem Schicksal aufnehmend, sich zu dem am Glühendsten in Schiller's „Seid umschlungen Millionen" austönenden Bewußtsein emporrang, daß der Mensch Nichts für sich allein, alles vielmehr für und durch die Allgemeinheit sei und werde. Und nur noch ein unendlicher Drang nach Befriedigung dessen, was B. wohl mächtig ahnte und fühlte, aber nicht erkannte, war es, dem er fortan lebte, was Redner mit verschiedenen Belegen aus B.'s Lieblingslectüre sowie aus B.'s gleicher Verehrung für Socrates und Jesus nachwies. So entwickelte sich bei B. jene immer größere und weitere Entfaltung seiner religiösen wie seiner Weltanschauung und immer wieder war es die schon berührte unbannbare Faustſtimmung, welche ihn bis zum letzten Athemzuge erfüllte und immer wieder aus seinen Werken hindurchleuchtete. In diesem Gedankengange ohngefähr bewegte sich der mit lebhaftem Beifalle aufgenommene Vortrag*) des Redners, an dessen Schluß er noch spezieller auf B.'s monumentale Missa hinwies, zu deren Anhörung bei der schon vorgeschrittenen Zeit die Anwesenden allmählig immer zahlreicher zum Aufbruche drängten.

Die Aufführung dieses Werkes war schon an und für sich für ganz Thüringen ein neues, ganz ungewöhnliches, bedeutendes Kunst-Ereigniß. Hatte sich doch z. B. erst vor kurzer Zeit zum ersten Male in Weimar und Jena eine Ausführung der Bach'schen Matthäuspassion ermöglichen lassen. Und nun noch dazu in einer so großartigen Vereinigung von Chor- und Orchesterkräften! Den Kern des Chores bildete der Riedel'sche Verein, welcher schon am Mittwoch früh in Weimar eingetroffen war, und an ihn schlossen sich von einheimischen Kräften der Weimaraner Kirchenchor, dessen Leistungen wir schon in einem Leipziger Concert des Riedel'schen Vereins schätzen zu lernen Gelegenheit gehabt hatten, und die ebenfalls unter Müller-Hartung's Leitung stehende Singakademie. Das Orchester be-

*) Nur das Prager Conservatorium sah sich aus technischen Gründen veranlaßt, bereits am 31. März mit einer würdigen Beethovenfeier im engeren Kreise voranzugehen und am 15. Mai folgte die Quartettgesellschaft in Florenz in ähnlicher Weise. —

*) Dieser Vortrag ist bereits als Einleitung zu „Beethoven's Brevier", von Nohl in Leipzig bei E. J. Günther herausgegeben, erschienen, einer Sammlung der von B. selbst ausgezogenen oder angemerkten Stellen aus Dichtern oder Schriftstellern alter und neuerer Zeit. —

stand aus den vereinigten Hofcapellen von Weimar und Sondershausen, verstärkt durch viele Tonkünstler aus Dessau, Leipzig, Meiningen, Breslau und Erfurt. Besonders imposant war während aller diesmaligen Concerte der Eindruck des Streichorchesters. Es war nicht allein die nummerische Anzahl desselben, es war noch mehr eine sonst nie zu erreichende Vereinigung von Meistern und Virtuosen ersten Ranges, welche diesem Instrumentalkörper einen so prachtvollen Impuls, eine Intensität des Tons und Ausdrucks verliehen, der namentlich in der neunten Symphonie oft wunderbar zündend wirkte. Man bedenke eine Vereinigung von Orchesterleitern und Concertmeistern, von denen jeder Einzelne sonst für sich allein gewöhnt ist, ein ganzes Orchester zu führen, nämlich: Dir. Hellmesberger von Wien, Concertm. David und Concertm. Heckmann von Leipzig, Dir. Dr. Damrosch von Breslau, Concertm. Kömpel in Weimar, Concertm. Uhlrich aus Sondershausen, Concertm. Fleischhauer von Meiningen sowie von Violoncellvirtuosen Fr. Grützmacher und Fitzenhagen von Dresden, Servais in Weimar, Leopold Grützmacher aus Meiningen und der Contrabaßvirtuose Simon aus Sondershausen. Als geeignetste von Weimars Kirchen war die Stadtkirche gewählt und in derselben der Orgelchor wohl um das Vierfache vergrößert worden, um nur einigermaßen diese Riesenphalanx von Mitwirkenden zu fassen, dagegen konnte leider die Orgel dieser Kirche wegen zu tiefer Stimmung nicht benutzt werden, auch war das Verhältniß zwischen der Anzahl der Mitwirkenden und der Größe der Kirche kein nach Wunsch günstiges. So grandiose Chormassen, wie sich hier zusammenfanden, vermochten sich, soweit wenigstens Ref. von seinem Platze aus beurtheilen konnte, in dem Raume dieser Kirche noch weniger zu entfalten als in der Altenburger Kirchenaufführung und es erging namentlich dem an größere räumliche Dimensionen gewöhnten Hörer ähnlich wie dem Beschauer von großen Schöpfungen eines Rubens oder Michel Angelo, wenn er genöthigt ist, sie so dicht vor sich zu haben, daß die eigentliche plastische Seite des Kunstwerks, die grade in dieser Plastik liegende Kraft und Gewalt desselben nicht herauszutreten, nicht prägnant und übersichtlich klar genug sich abzusetzen vermag. Ferner bietet bei so großartigen Veranstaltungen eine gewöhnlich lange nicht genug berücksichtigte Schwierigkeit die Vereinigung ganz verschiedenartiger Kräfte und Massen, welche sonst noch niemals miteinander zusammengewirkt haben, unter einem, denselben großentheils ganz neuen Dirigenten, innerhalb von kaum zwei Tagen zu einem Gusse. Nur ganz hervorragenden und bewährten Dirigenten ist es beschieden, dies zu ermöglichen, und was sich in dieser Beziehung innerhalb einer so außerordentlich kurz zugemessenen Frist selbst einer so unerhört schweren und klippenreichen Aufgabe gegenüber und bei einer theilweise keineswegs günstigen Aufstellung vollbringen läßt, das hat Prof. Riedel bei dieser Gelegenheit wieder einmal auf das Glänzendste bewiesen. Nicht genug aber kann diesmal ein hauptsächlich von der Divination des Dirigenten abhängiges Moment der Gesammtleistung hervorgehoben werden, das ist: die wahrhaft innerlich seelenvolle Begeisterung und Inspiration, mit welcher der Chor sich der Darstellung des hehren Werkes hingab. Dieser so unmittelbar zündenden, so gewaltig alle Saiten unseres Innersten erregenden und fesselnden Macht durchgeistigten Gesanges vermochte sich selbst der, von den Anstrengungen der Reise ꝛc. noch so ermüdetste Hörer nicht zu entziehen. Um in dieser Beziehung weiter ins Einzelne einzugehen, würden wir uns ebenso vollständig wiederholen *) müssen, als wollten wir noch einmal den Leistungen der in d. Bl. so oft in allen ihren hohen Vorzügen geschilderten Solisten eine besondere Besprechung widmen. Es genügt, die Namen Otto-Alvsleben, Krebs-Michalesi, Schild und v. Milde und in Bezug auf das Violinsolo David zu nennen, um hiermit unseren Lesern Alles mitgetheilt zu haben, was sich an diese Künstlernamen Hervorragendes und Genußreiches knüpfen läßt. Der Geist, der sie alle beseelte, die Erhabenheit des oft berauschenden Totaleindrucks und die hohe künstlerische Weihe, welche über der Ausführung des erhabenen Werkes schwebte, sie mußten diesen ersten Festtag unserer achten Tonkünstlerversammlung zu einem wahrhaft unvergeßlichen gestalten. — Z.

Zweiter Tag.

Die musikalischen Genüsse des zweiten Tages bestanden in zwei Instrumental- und Vocal-Concerten von Werken neuerer Componisten. Es war gewiß für alle näher betheiligten Theilnehmer der Versammlung höchst wohlthuend und angenehm, wahrzunehmen, wie seitens des allgemeineren größeren Publicums grade denjenigen Concerten, welche den Grundsätzen des A. D. Musikvereins gemäß bestimmt waren, die Gegenwart zu repräsentiren, eine höchst zahlreiche, außerordentlich rege Theilnahme geschenkt wurde, wozu allerdings gewiß auch wesentlich die interessanten Programme Viel beitrugen. Die erste dieser beiden Aufführungen war eine Vormittag 11 Uhr im Saale der Erholung veranstaltete Matinée für Kammermusik. Joachim Raff's Amoll-Quintett Op. 107 für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell, vorgetragen von den HH. Hofpianist Th. Ratzenberger aus Düsseldorf, Concertm. Kömpel, Kammermus. Freyberg, Wallbrühl und Servais (erstem Violoncellisten der großh. Hofkapelle) aus Weimar, war ausersehen, das Ganze zu eröffnen, und in der That, die Wahl konnte kaum eine glücklichere genannt werden, denn das Werk selbst muß als eines der hervorragendsten der Neuzeit bezeichnet werden. In allen vier Sätzen offenbart sich eine so fesselnde Gedankenfülle, eine fast alle Chorden des menschlichen Herzens berührende Stimmung, daß man sich geneigt finden möchte, anzunehmen, Raff habe es unternommen, einen inneren Seelenproceß darzustellen, in welchem ein reiches Empfindungsleben sich abspiegelt. Vorzugsweise waren der dritte und vierte Satz von entschieden durchschlagender Wirkung und unter stürmischem Beifalle wurde der Componist durch Hervorruf ausgezeichnet. Hierauf sang Hr. G. Henschel aus Breslau, ein bereits in weiteren Kreisen vortheilhaft bekannter, sehr begabter junger Tonkünstler, ein Lied „An Zuleikha" aus dem in nächster Zeit eingehender zu besprechenden Op. 31 von Anton Deprosse, welches recht günstig aufgenommen wurde, und ein durchweg edel gehaltenes Lied „Mein müdes Auge" eigner Composition, mit welchem er sich den wohlverdientesten Beifall und Hervorruf errang. Auf's Höchste gespannt aber wurde das Interesse des Auditoriums, als sich vier Meister wie Director Hellmesberger aus Wien, Concertm. David aus Leipzig, Concertm. Kömpel in Weimar und Friedrich Grützmacher aus Dresden an die Pulte setzten, um Goldmark's Streichquartett Op. 5 in Bdur auszuführen. Da wir noch mehrfach Gelegenheit haben, auf ihre Leistungen zurück-

---

*) S. No. 14, Leitartikel. —

zukommen, so möge an dieser Stelle nur constatirt werden, daß alle Anwesenden, von solchem Spiel auf das Höchste elektrisirt, sich mit ihren Beifallsspenden schließlich kaum zu beruhigen vermochten. Was das Werk selbst betrifft, so documentirt sich Goldmark in demselben als einer der beachtenswerthesten Tonsetzer der Gegenwart, er versteht es trefflich, das lebensfähige Aeltere mit dem berechtigten Neuen zu verschmelzen und giebt mit dem Quartett einen neuen Beweis, daß die Principien der Gegenwart ihre begründetste Berechtigung haben und daß der Fortschritt der Neuzeit consequente Folge und Resultat der Vergangenheit ist. Die Begeisterung der Zuhörer nahm bei jedem Satze zu, sodaß schon beim dritten (Allegro vivace) lebhafter da capo-Ruf sich Bahn brach und sich die Aufnahme des ganzen Werkes überhaupt als eine höchst ehrenvolle gestaltete. Frau Krebs-Michalesi vermittelte uns durch ihren durch und durch vollendeten künstlerischen Vortrag die Bekanntschaft mit Adolph Jensen's Liedercyclus „Dolorosa" von Chamisso für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, letztere von Frl. Mary Krebs in vorzüglicher Weise ausgeführt. Jensen galt bisher als eine Nachblüthe der Schumann'schen Periode, in diesem Werke hat er jedoch eine andere Bahn eingeschlagen, indem er sich in höchst erfolgreicher und abgeklärter Weise mehr an Franz Schubert angelehnt hat. Namentlich ließ das „Ich habe ihn im Schlafe zu sehen gemeint" das Vorbild des „Erlkönigs" nicht verkennen. Frau Krebs-Michalesi hat sich durch die Vorführung dieses Werkes ein großes Verdienst erworben, und nachhaltig wird der Eindruck bleiben, den Stellen wie „An der Kirchwand dort, am Hollunderstrauch" aus No. 1, „Ach mit Schmerzen, mit zerriß'nem, blut'gem Herzen bring ich Dir hinab mein Gut" aus No. 2 hinterlassen haben. Im Ganzen hat uns No. 6, „Wie so bleich ich geworden bin?" am Meisten angesprochen. Hr. Hofpianist Ratzenberger trug hierauf achtzehn Variationen nebst Fuge für das Pianoforte (Op. 17) von Friedrich Kiel vor. Was das Werk des bekannten Tonsetzers betrifft, so halten wir dasselbe für eine allerdings fleißige Arbeit, vermissen aber den Flug der Phantasie, das Ganze machte auf uns wenigstens etwas den Eindruck des mehr Verstandesmäßigen, und außerdem können wir einige Bedenken bezüglich der großen Anzahl der Variationen nicht unterdrücken.*) Hr. Ratzenberger erndtete für sein virtuoses und glanzvolles Spiel lebhaftesten Beifall und Hervorruf. Den Schluß der Matinée bildete das Octett für vier Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle (Adur) Op. 3 von J. S. Svendsen, ausgeführt von den HH. Concertm. David, Director Hellmesberger, Kammermus. Freiberg, Concertm. Heckmann, Kammermus. Wallbrühl, Kammerm. Meyer, Servais und Fitzenhagen. Der Componist hat in neuerer Zeit schnell einen gewissen Ruf erlangt und somit trat man selbstverständlich mit großem Interesse an das genannte Octett heran. Abgesehen von den bereits wiederholt in d. Bl. hervorgehobenen Vorzügen vermißte Ref., welchem der Componist bisher noch nicht bekannt geworden war, zuweilen präcise Aneinanderkettung der Gedanken, auch schien es ihm, als beherrsche derselbe noch nicht vollständig die Form, wie auch die Selbstständigkeit der einzelnen Instrumente noch zu wenig hervortrat. Bei fleißigem Studium wird der talentvolle Componist für die Folge Reiferes, Fertigeres zu bieten im Stande sein. Daß er durch Hervorruf ausgezeichnet wurde, möge ihm als ein Zeichen höchst ehrenvoller Aufmunterung zu weiterer Entwicklung gelten. Die Ausführung selbst ließ Nichts zu wünschen übrig, das Zusammenspiel war ein durchweg präcises und exactes und das Auditorium erwies sich dem entsprechend dankbar. — Der Totaleindruck der ganzen Matinée war im Allgemeinen ein vorzüglicher, wie er auch bei einer so selten reichen Vereinigung von Kräften ersten Ranges nicht anders sein konnte. — Otto Blauhuth.

*) Man vergleiche Kritik und Antikritik über dieses Werk, N. Z. f. M. 1868. D. Red. —

Correspondenz.

München.

Von Anfang März bis Ende Mai fanden an unsern beiden Theatern ungefähr dreißig Opernaufführungen statt. Es wäre vielleicht nicht uninteressant, zu untersuchen, wie sich die Vorstellungen auf deutsche, französische und italienische Opern vertheilten, allein ich will mir dies lieber für spätere Zeit vorbehalten und für heute nur bei drei Werken etwas länger verweilen. Es ist gewiß ein anerkennenswerthes Streben unserer Intendanz, ältere Werke, die seit Jahren in bestaubter Ruhe lagen, von Neuem wieder auf das Repertoir zu bringen, und wenn auch nicht geläugnet werden kann, daß hierbei manche nicht glückliche Wahl mit unterlief, so gleicht sich dies doch wieder durch recht glückliche Griffe aus. Ein solcher muß unbedingt Cimarosa's „Heimliche Ehe" genannt werden. Schon das Lebendige und Frische in der Handlung muthet uns vortheilhaft an und die Musik des Italieners Cimarosa, der nicht blos ein Zeitgenosse sondern auf dem Gebiete der komischen Oper auch ein siegreicher Rivale Mozart's war, wird neben dem mancherlei Guten, was wir in diesem Genre haben, noch lange einen Ehrenplatz behaupten. Die Oper wurde mehrmals wiederholt und fand stets eine sehr freundliche Aufnahme. Ebenfalls neueinstudirt und inscenirt gelangte am 29. April Gluck's „Orpheus" auf unsere Bühne. Wenn ich aber vermuthete, wir würden die Oper nach der von Berlioz bearbeiteten Partitur, die bekanntlich aus der Verschmelzung der Gluck'schen italienischen und französischen Partitur entstanden ist, zu hören bekommen, so befand ich mich in einer Täuschung. Es war die alte, italienische beibehalten und nur Weniges aus der französischen Partitur herübergenommen, so die Arie nebst Duett „Welch grausame Wandlung 2c." und das hinter der Bühne erklingende Echo bei der Klage des Orpheus. Auch der Schlußchor war wieder aus „Echo und Narziß" genommen. Im Vergleich zu früheren Aufführungen hatte diese neuere bedeutend gewonnen durch geschmack- und geistvolle Inscenirung, namentlich in der Scene der Unterwelt, und die Regie, die sich jetzt bekanntlich in den Händen des Hrn. Dr. Grandaur befindet, hat sich damit ein unbestreitbares Verdienst erworben. Die Ausführung des musikalischen Theiles war eine sehr gelungene und zeugte von fleißigem, gewissenhaftem Studium. Die Vertreterinnen der einzelnen Rollen waren Frl. Ritter (Orpheus), Frl. Kaufmann (Eurydice) und Frl. Leonoff (Amor). So rühmenswerth es nun ist, wenn unsere Intendanz ältere Werke der Vergessenheit entreißt, so befindet sie sich doch auf einem Wege, der etwas einseitig zu werden in Gefahr steht, und die Erinnerung an das Wort „Das Eine thun und das Andere nicht lassen" kann umsoweniger schaden, als in der That die Klage recht häufig laut wird, daß wir vor lauter Altem nichts Neues mehr hören und kennen lernen. Diese Stimmung scheint der Intendanz nicht ganz unbekannt geblieben zu sein, und um ihr weitere Nahrung zu entziehen, beeilte sie sich, uns am 14. Mai mit einer Novität zu be-

glücken. Lange vorher unter den verschiedensten Namen, als: lyrische Oper, komische Oper, Singspiel ꝛc. in Privatzirkeln wie in der Presse angekündigt, brachte der Theaterzettel das Werk unter dem einfachen Titel „Adam und Eva", Operette in 1 Aufzuge; Text von Paul Heyse, Musik von A. v. Hornstein. Das Textbuch besitzt, wie das von Heyse nicht anders zu erwarten stand, schöne Sprache; dennoch ist es sehr fraglich, ob es dem Dichter gelungen ist, einen glücklichen Operntext geliefert zu haben. Die Handlung, die im 13. Jahrhundert in Frankreich spielt, ist kurz folgende. Ein Meistersinger, Adam de la Hale, ein leichtes Blut, hat einen Engel zur Frau (Marion), mit welcher er zu seinem größten Verdruß niemals in Streit gerathen kann; dazu einen geizigen Onkel, der ihm nicht in wünschenswerther Weise unter die Arme greift, und in seinem Unmuth beschließt er, auf und davon zu gehen. Darin wird er gestört durch das Erscheinen des phantastisch aufgeputzten Führers (Meister Turlupin) einer sich im Orte aufhaltenden Schauspielertruppe. Dieser will nämlich ein von Adam verfaßtes Stück „Die sieben Todsünden" aufführen, da aber eine der Todsünden erkrankt ist und die ganze Aufführung in Frage steht, bittet er den Dichter, selbst die vacante Rolle zu übernehmen, worauf dieser bereitwillig eingeht. Meister Turlupin ergeht sich bei dieser Gelegenheit in einem Lamento über die Plagen eines Theaterdirectors, spricht von Proben, Coulissen, Garderoben, von der Mimen reizbarem Geschlecht, von Ränken, Choristen, Statisten, Orchester, Souffleur, von der plötzlichen Heiserkeit des ersten Tenors, — und das klingt denn doch gar nicht 13jahrhundertlich. Bei der Vorstellung auf der sehr primitiven Bühne im Wirthshaushofe — die beste Scene in der Operette — fällt Adam, der in der Maske seines Onkels auftritt, aus seiner Rolle und giebt den Zuhörern, unter denen seine Frau und der Onkel sich befindet, seinen ganzen häuslichen Handel zum Besten. Das führt natürlich zu einem heftigen Auftritt, in dem sogar Marion in Leidenschaft geräth, und nun folgt — allgemeine Versöhnung. Bei Beurtheilung des musikalischen Theiles wird es lediglich darauf ankommen, von welchem Gesichtspuncte aus man dieselbe betrachtet; vielleicht besser gesagt, auf welchem Standpunct man sich den Autor denkt. Betrachtet man denselben nämlich als einen Dilettanten, so kann man die Operette in Liebe und Güte als ein recht gefälliges, anmuthiges, auch unterhaltendes Werk gelten lassen. Da es aber unsere Intendanz, die, wie man sagt, den hochkünstlerischen, strengästhetischen Standpunkt eifersüchtig wahrt, vor allen anderen im Laufe des Jahres eingereichten Werken lebender Componisten zur Aufführung würdig erachtet worden ist, so muß es wohl auch als ein Opus aus Künstlerhand angesehen werden und Maßstab und Urtheil der Kritik sich wesentlich anders gestalten. Man wird unter allen Bedingungen zugestehen können, daß Hornstein einen gewissen Reichthum an gefälligen Melodien besitzt; was diesen Melodien aber abgeht, das ist innerer Gehalt, Bedeutung und Charakter. Leicht, wie sie entstehen, werden sie hingeworfen ohne kritische Sichtung, und die sprichwörtlich gewordene Feile, die bei unsern großen Meistern eine so bedeutende Rolle spielt, scheint H. für sich höchst entbehrlich zu halten; als nächste Folge erzeugt dies jene fatale Eigenschaft, welche man kurzhin Trivialität zu nennen beliebt. Als eine wahre Musterkarte solcher gewöhnlicher, in quadrillenmäßiger Aufeinanderfolge gebrachter Melodien kann die Ouverture, wenn man sie so nennen will, betrachtet werden, die leider gar nicht geeignet ist, dem Folgenden eine günstige Stimmung entgegenzubringen. Wenn man aber auch zuzugeben bereit ist, und grade, weil man es zugiebt, daß an die Melodien einer singspielartigen, komischen Oper ein allzustrenger Maßstab nicht gelegt werden soll, so kann man es doch nicht ebenso leicht nehmen mit der Rhythmik; ja es wird mit Recht behauptet werden können, daß heutzutage der Rhythmus in der komischen Oper ein hervorragend wirksames Mittel ist. Von einem feinen rhythmischen Gefühl ist aber in „Adam und Eva" nichts zu entdecken, vielmehr geht Alles in gewohntem, breitgetretenem Gleise weiter. Einen tieferen, leider nicht sehr günstigen Einblick in das musikalische Können des Componisten — und wir sind immer noch Zöpfe genug, solches neben der natürlichen Begabung auch noch zu verlangen — gewähren Harmonisirung, Modulation und Instrumentation; nirgends begegnet man einer interessanten harmonischen Wendung, dagegen manchmal sehr naiven modulatorischen Versuchen. Das Orchester, das, wie vorhandene Muster zeigen, in der komischen Oper auf die mannichfaltigste, charakteristischeste, effectvollste Weise benützt zu werden fähig und berufen ist, spielt eine vollständig untergeordnete, begleitende Rolle und die Instrumentation macht einen Eindruck, wie in den Opern jener alten italienischen Meister, die bekanntlich nur einen bezifferten Baß schrieben und die Ausführung Anderen übertrugen. Nach diesem allerdings strengen Urtheil muß ich andrerseits wiederholen, daß die musikalische Begabung des Componisten nicht zu verkennen ist und ich bin überzeugt, er kann noch wirklich Gediegenes leisten, wenn er sich bequemen sollte, wie man sagt, den „Schulsack" umzuhängen. Ebenso fest bin ich aber auch überzeugt, daß die besprochene Operette, wenn sie überhaupt noch von einer Direction angenommen wird, sich nirgends dauernderen Erfolg erringen kann. Es war vielleicht ein glücklicher Umstand, daß sie hier vor einem sehr kleinen Publicum gegeben wurde; doch will ich mich keiner Unterlassungssünde schuldig machen und auch das nicht verschweigen, daß die sehr zahlreich anwesenden Freunde und Verehrer des Componisten das Werk sehr schön fanden, vielen Beifall äußerten und den Autor mit mehreren Hervorrufen beglückten. Die Mitwirkenden und namentlich die Regie thaten ihr Möglichstes, die Operette zu glücklichem Ende zu bringen. —e—

Pest.

Aus den letzten Tagen des verflossenen Monats habe ich über einige Nachzügler unserer vergangenen Saison zu berichten. Die Ofener Sing- und Musikakademie veranstaltete ihr zweites Vereinsconcert und brachte Mendelssohn's schon im vorigen Jahre aufgeführten „Lobgesang" von Neuem zu Gehör. Ueber das Werk selbst sich auszulassen, ist überflüssig und nur so viel muß ich constatiren, daß eine erkleckliche Anzahl Nummern dieser ziemlich voluminösen Partitur ziemlich verblaßt klangen und überhaupt die Wirkung des ganzen Werkes jetzt keine so durchdringende und nachhaltige mehr ist, als dies zur Zeit seiner ersten Aufführung in der Leipziger Thomaskirche der Fall war. Die Aufführung war sowohl bezüglich der Soli als der Ensemble's eine ganz dankenswerthe. Der Dirigent, Hr. Krahl, ein ebenso strebsamer als tüchtiger Musiker, documentirte wie schon öfters so auch an diesem Abende, daß er die sich selbst gestellte Aufgabe glücklich zu lösen versteht. Der Verein, dem er vorsteht, seit Kurzem unter dem Protectorat des Kronprinzen Rudolph stehend, prosperirt sichtlich in einer für die Ofener Musikfreunde erfreulichen Weise. —

Violinist J. Blau, derzeit in Salzburg domicilirend, trat nach neunjähriger Abwesenheit von hier im ungarischen Theater vor das hiesige Publicum, um Beweise seiner in dieser ziemlich langen Zwischenzeit gemachten Fortschritte abzulegen; diejenigen jedoch, die die Leistungen des Knaben Blau noch im Gedächtniß hatten, konnten sich mit den jetzigen des jungen Mannes nicht ganz zufrieden geben. In dem Vortrage des Beethoven'schen Concertes vermißte man markigen, vollen Ton, der grade für die Wiedergabe dieser Composition ein so unentbehrlicher Factor ist; ferner fehlte in den Doppelgriffen der Vieuxtemps'schen Cadenzen jene exacte Reinheit, die den höheren Geiger bekundet. Auch war mit Ausnahme des eben erwähnten Con-

certes das Programm nichts weniger als künstlerisch gewählt, kurz es blieb in vielen Beziehungen Manches zu wünschen übrig. Daß der junge Mann im hiesigen Orchester ein Engagement angenommen hat, müssen wir im Hinblick auf seine fernere künstlerische Laufbahn absolut als einen bedenklichen Fehlgriff bezeichnen; unseres Erachtens müßte Hr. Blau nach Deutschland in die Umgebung eines berühmten Violinmeisters sich begeben, um höhere Ausbildung zu erlangen, insbesondere aber anderweitig musikalisches Wissen sich anzueignen trachten, wenn er früher oder später die Stelle eines Concertmeisters ehrenvoll einnehmen will, was er heute zwar schon ziemlich eilig anstrebt, aber noch keineswegs vollkommen auszuführen im Stande ist. Möge er zu seinem eigenen Besten den ihm hier ertheilten collegialischen Rath ernstlich beherzigen. — A. Sp.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Copenhagen. Am 20. v. M. erstes Concert H. Wieniawsky's: Prometheus-Ouverture von Beethoven, Mendelssohn's Violinconcert, Phantasie vom Concertgeber ꝛc. —

Königsberg. Am 11. v. M. Concert der Theaterdirection mit bedeutungslosem Programme und Aufführung von Mendelssohn's „Athalja" durch den „Neuen Gesangverein". — Am 14. Concert der blinden Zithervirtuosin Annette Kuhn. — Am 16. Soirée von Papst; am 17. geistliches Concert für eine Kinder-Clavierschule und am 25. geistliches Concert unter Leitung des Md. Laudien. — Zu dem in d. M. stattfindenden Beethovenfeste werden A. Rubinstein, de Ahna und W. Müller erwartet. —

Linz. Der Gesangverein „Frohsinn" führte bei Gelegenheit der Feier seines 25jährigen Jubiläums u. A. Wagner's „Liebesmahl der Apostel" auf. —

London. Im 26. Krystallpalast-Concert kam das Lohengrin-Vorspiel, Schumann's Manfred-Ouverture, die Pastoral-Symphonie und eine Cantate May-Day von Macfarren zur Aufführung. — Das Benefiz-Concert A. Mann's brachte u. A. Beethoven's siebente Symphonie. — Der holländische Componist Silas spielte in einem eignen Concerte Rubinstein's Trio Op. 52, ein eignes Clavierquintett und mit seiner Frau Schubert's Duo Op. 144. — Am 25. v. M. philharmonisches Concert; am 26. Musical-Union-Concert mit Fr. Auspitz-Kolar und dem Violinisten de Graan; am 27. „Elias"; am 29. Leslie's Concert mit Frl. v. Murska. —

Torgau. Am 25. v. M. Aufführung des Gymnasialchores unter Leitung Taubert's: Choral von Löwenstern, Motetten von Michael Bach und Rolle, Improperia von Hermann Finke, „Verleih uns Frieden" und Chor aus „Christus" von Mendelssohn, Offertorium von Eybler, Canon und Schlußchor aus dem „Ostermorgen" von Neukomm und das Halleluja aus Händel's „Messias", die letzten fünf Nrn. mit Orchester. —

Weimar. Nachdem das Musikfest des Allgemeinen deutschen Musikvereins in glänzendster Weise vollendet ist, richtet sich die allgemeine Aufmerksamkeit auf die vier Wagner-Vorstellungen, die hier vom 19. bis 29. Juni stattfinden sollen und zu denen die berühmtesten Gesangskünstler ihre Mitwirkung zugesagt haben. Niemann wird den Tannhäuser und Lohengrin, Nachbaur den Walter Stolzing, Dr. Gunz den Erik, Scaria Daland, Landgraf, König Heinrich, Pogner, v. Milde die sämmtlichen Baritonpartien singen. Von Damen wirken mit Frau Mallinger als Elisabeth, Elsa und Eva, Frl. Brandt als Ortrud, Frl. Reiß als Sentha. Selbst die Nebenpartien sind mit vorzüglichen Gesangskräften besetzt, die Chöre sind verstärkt, die Opern zum Theil neu ausgestattet. Der Reihe nach kommen zur Aufführung: 19. Juni „Holländer", 22. „Tannhäuser", 26. „Lohengrin", 29. „Meistersinger" — Obgleich erst gestern die Bekanntmachung der Intendanz erschienen ist, sind auf die vorläufigen Zeitungsnotizen so viel Bestellungen zu Billeten bereits eingegangen, daß diejenigen, die die Opern hören wollen, bald ihre Wünsche an die Großh. Intendanz in Weimar richten müssen. Wie wir erfahren, werden zunächst die festen Bestellungen für alle vier Opern berücksichtigt. — In den Zwischentagen kommen Dichtungen zur Aufführung, die man auf anderen Theatern selten oder nie giebt, so „König Johann" von Shakespeare, „Miß Sara Sampson," (beide in neuer Bearbeitung), „Stella" von Göthe. Allem Anschein nach werden die Tage vom 19.—29. Juni sich in Weimar zu Festtagen gestalten, die ihren schönen Abschluß durch ein großartiges Fest finden, das, äußerem Vernehmen nach, die Stadt Eisenach am Fuße der Wartburg, den 30. Juni giebt, und zu dem die zur Wagnerwoche hier versammelten Fremden als Gäste willkommen sein werden. —

Wien. Am 22. und 26. v. M. in der Hofkapelle: Messe von Wittasek, Offertorium von Aßmayer ꝛc. — Am 26. in der italienischen Nationalkirche Aufführung einer neuen Messe in Fdur von Julius v. Beliczay mit Frau Dustmann und Bignio. —

Personalnachrichten.

— S. k. H. der Großherzog von Sachsen-Weimar haben sich bei Gelegenheit der jetzigen Tonkünstlerversammlung bewogen gefunden, die HH. Concertm. David, Fr. Grützmacher, Dir. Hellmesberger und Prof. Riedel wegen ihrer hervorragenden Leistungen oder Verdienste um die Kunst durch die erste Classe des S. W. weißen Falkenordens auszuzeichnen. —

— Prof. Dr. Wilhelm Volckmar in Homburg ist das Verdienstkreuz des sächs. ernest. Hausordens durch den Herzog von Coburg verliehen worden. —

— Musikdir. Aug. Klughardt in Weimar hat das Prädikat Großherzogl. Musikdirector erhalten. —

— In Dessau ist Frau Deetz als Primadonna und ihr Gemahl als Ober-Regisseur engagirt worden; desgleichen zum Regisseur der königl. Oper in Berlin Hr. v. Strantz. —

— Karl Götze aus Weimar, bisheriger Dirigent der Oper des Nowacktheaters in Berlin, ist in gleicher Eigenschaft für das Walhalla-Volkstheater daselbst engagirt worden. —

Vermischtes.

— Director H. Laube hat sich soeben bewogen gefunden, die Leitung des Leipziger Stadttheaters definitiv niederzulegen und den Rath um sofortige Entbindung von seinem Contracte zu ersuchen, welcher Wunsch ihm denn auch sogleich gewährt worden ist.

— Das Pariser Conservatorium hat von einem Kunstfreunde das Geschenk von 120,000 Frcs., die russische Musikgesellschaft in Odessa von der Großfürstin Helene die Zusicherung eines regelmäßigen Jahresbeitrages von 1500 Rubel erhalten. —

Kritischer Anzeiger.

Haus- und Unterhaltungsmusik.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

August Walther, Op. 19. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. $17\frac{1}{2}$ Ngr. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Das Opus behandelt drei Texte von Geibel: „Nun die Schatten dunkeln", „Frühlingslied" und „Wie die Stunden leise fluthen". In allen ist die rechte musikalische Stimmung gefunden. Es sind nicht Lieder gewöhnlichen Schlages. Gewählte, niemals in trivialen Phrasen sich ergehende Melodie, basirt auf eine naturgemäß erwachsende Harmonie und dieser entsprechende Modulation sowie obligat sich bewegende Begleitung sind die Hauptprädicate, welche man W.'s Productionen beilegen kann. Wir wünschen demnach diesen Liedern Eingang in gutmusikalische Kreise. —

L. v. Hirschfeld, Zwei Lieder für eine Mittelstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr. Schwerin, Trutschel.

———— Op. 7. **Amaranth's Waldeslieder** (Gedichte von O. v. Redwitz) für eine Mittelstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr. Ebendaselbst.

Die beiden zuerst genannten Lieder ohne Opuszahl bewegen sich in einfachster Weise und Modulation ohne irgendwelche originelle Züge von Anfang bis Ende fort. Weder das erste „Kirchlein am See", noch das zweite „Frühlings Erwachen" können dem einigermaßen gebildeten Kunstfreunde der Jetztzeit Interesse einflößen, am Allerwenigsten Dem, der sich an den Erzeugnissen deutscher Liedercomponisten ersten Ranges zu laben gewöhnt hat. Nicht viel höher steht Op. 7, doch bestätigen wir gern, daß dasselbe hier und da, wie in No. 2 und 4, ein tieferes Erfassen der Texteswortе erkennen läßt. Prüfende Einblicke in die reiche Schatzkammer echt deutscher Liederperlen werden dem Componisten unser ausgesprochenes Urtheil bestätigen helfen. —

Joseph Huber, Drei Lieder für eine Frauenstimme mit Clavierbegleitung. Stuttgart, Stürmer. No. 1 und 2 à 5 Ngr., No. 3. 7½ Ngr.

Die erste Nr. behandelt ein Gedicht Peter Lohmann's „Liebeserwachen". Der Componist hat sehr gut declamirt und bei den kurzen, aber treffenden Worten des Dichters die rechte Steigerung, und somit — was die Hauptsache — den natürlich richtigen Effect gefunden. No. 2, „Gute Nacht" von Betty Paoli ist von ausgezeichneter Wirkung und zwar durch seine zwingende Einfachheit. No. 3, „Mädchens Erwachen" ist fast zu lebendig dramatisch gehalten. Auch hüte sich der Componist, ungünstige Vocale wie i, u und e mit zu hohen Intervallen zu belegen. —

Hedwig Hertz, Lied „Es müssen die Blumen blühen" für eine Singstimme mit Pianoforte, Op. 33. 7½ Ngr. Berlin, Challier.

———— **Lied** „So hab' ich endlich dich gerettet" für eine Singstimme und Pianoforte, Op. 34. 10 Ngr. Ebendas.

Beide Lieder bieten zwar in der Erfindung nicht wesentlich Originales, sind jedoch aus den von der Componistin aufgenommenen Eindrücken nicht übel zusammengeflochten. Wünschenswerth wäre zwar noch mehr Frische, organische Entwicklung und zündende Wirkung, doch ist in der gesammten Unterlage eine gewisse Sinnigkeit und Noblesse nicht zu verkennen und wollen wir daher nicht unterlassen, dieselben guten Dilettanten von besserem Geschmack, namentlich Damenkreisen zu empfehlen. —

Richard Würst, Op. 51. **Drei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (eine zweite Ausgabe mit Pianoforte und Violoncell). à 5—12 Ngr. Berlin, Challier.

Das erste Lied „Die Birken sind heraus" von B. Sigismund fesselt durch sinnige, innige Einfachheit, desgleichen No. 2 „Rückblick" von demselben Dichter, No. 3 „Durch den Wald" von Reinick ist ein liebliches Idyll, welches bei gutem, leichtbeschwingtem Vortrage nicht ohne lohnende Wirkung sein wird. —

Graben-Hoffmann, Op. 70. **„Ach Gott, wie weh thut Scheiden!"** für eine Mittelstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Sgr. Schwerin, Trutschel.

Bei diesem Liede hätte der Componist die Tactart umkehren und zuerst die grade benutzen sollen. Andere, mustergültige Gesänge dieses Genre's, an denen unsere Liederliteratur bekanntlich nicht arm, werden ihm das sagen. Auch wünschen wir, daß der Autor namentlich in Bezug auf Fortentwicklung seiner Harmonik noch nicht abgeschlossen hat und ihm seine Verehrer noch manche ansprechende Gabe zu danken haben. —

Gottfried R. Linder, Op. 8. **„Nun klinge mein Lied"** (Gedicht von G. Scherer) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr. Stuttgart, Stürmer.

So sehr auch der Componist bemüht gewesen ist, den an sich lebendigen Text zu steigern, so erreicht er doch keinen rechten Culminationspunkt. Der Mittelsatz bringt einige gewöhnliche Züge und Längen, die dem Ganzen Abbruch thun. Sonst gehört das Lied zu dem Bessern, was z. B. die musikalische Presse auf diesem Gebiete zu bringen pflegt. —

Ernst Kühl, Op. 38. **Zwei Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr. Gotha, Ziert.

Bei beiden Liedern hat sich der Componist bemüht, den Geibel'schen Texten („O stille dies Verlangen" und Lied eines fahrenden Schülers) gerecht zu werden. Doch scheint ihm dies nach unserm Dafürhalten noch nicht hinreichend gelungen zu sein. Bei dem ersten fehlt es an Tiefe der Empfindung, bei dem zweiten mangelt der entsprechend kräftig-kernige Humor. —

A. Haltnorth, Deutsche Lieder-Märsche. Dichtung vom Improvisator W. Hermann. No. 1—3. à 5 Ngr. Braunschweig, Graff und Müller.

Wir können kaum glauben, daß der talentvolle Improvisator W. H. dergleichen Erzeugnisse seiner Muse zur Composition bestimmt resp. die vorliegende Musik zu denselben gebilligt haben soll. Die Gedichte sind Worte des Augenblicks für fröhliche Kreise; die denselben angepaßte Musik aber steht tief unter dem Niveau des Mittelmäßigen. Zur Ehre deutschen Geschmackes und deutscher Poesie sollten derartige Producte lieber ungedruckt bleiben. —

Für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte.

Graben-Hoffmann, Op. 69. **Frühlingsglaube.** Duett für zwei tiefe Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. 20 Sgr. Schwerin, Trutschel.

Uhland's „Die linden Lüfte sind erwacht" (geschmackvoll ausgestattet) fließt leicht und gefällig dahin gleich einem lustigen Bächlein. Alles ist sangbar und sauber und hinterläßt einen wenn auch nicht tiefen doch angenehmen Eindruck. — R. S.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerchor.

F. Möhring, Op. 69. **Hymne an die Nacht,** für Männerchor und Bariton-Solo mit Begleitung von Streichquartett, Flöten, Clarinetten und vier Hörnern. Offenbach, André. Partitur 1 Fl. 48 kr. Clavier-Auszug 1 Fl. 12 kr.

Das schwungvolle Gedicht von Longfellow hat der Componist, der sich auf diesem Felde mit vielem Glück und Geschick bewegt, sehr wirksam und sachgemäß behandelt. Die Steigerung der Anfangsstrophe „Ich hörte rauschen das Gewand der Nacht" (Emoll, anfänglich vom Chor unisono und *pp* gesungen), wird aufgenommen von der Solo-Stimme bei den Worten „Und aus der Nachtluft Bronnen trank ich der Ruhe Wonnen" und gipfelt in dem Schlußsatz „O steige bald hernieder, du beste, schönste Nacht", besonders in den letzten zwölf Tacten, die einen glänzenden Aufschwung nehmen. Das Werk kann daher Männergesangvereinen empfohlen werden. — E. S.

August Walther, Op. 18. **Lustige Musikanten.** Für Männerchor mit willkürlicher Begleitung von vier Hörnern. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen einzeln à 5 Ngr. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.

Die poetisch-duftigen Worte Eichendorff's, welche die Waldpartie der lustigen Musikanten in's hellste Licht setzen und derselben einen eigenthümlichen lieblichen Reiz verleihen, haben an August Walther einen vortrefflichen musikalischen Interpreten gefunden. Das ganze Gedicht ist voll von Poesie und Musik und gutgeschulte Männerchöre finden an W.'s Arbeit ein feines Repertoirstück. Für Vereine gewöhnlichen Schlages ist freilich Derartiges nicht. Die Grundstimmung, die auch der Componist in den Worten gefunden „Der Wald, daß Gott ihn grün erhalt'" zieht sich durch das Ganze mit Kraft und Würze. Die malerischen Partien des jovialen Textes knüpfen und verweben sich hier und da mit gelungenen Steigerungen und ziemlich obligaten Stimmen prächtig in dieselbe hinein. Correctheit und Sauberkeit der Ausstattung lassen Nichts zu wünschen übrig. — R. S.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 10. Juni 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 24.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die Tonkünstlerversammlung in Weimar

vom 26. bis 29. Mai.

(Fortsetzung).

Das Concert für Chor, Soli und Orchester, welches am Abend des **zweiten** Festtages im großherzogl. Hoftheater stattfand, hatte gleich der Matinée desselben Tages vorzugsweise die Bestimmung, Werke **neuerer** Componisten vorzuführen. Machte schon an sich das erst neuerdings glanzvoll renovirte Hoftheater (s. vor. Jahrg. S. 57) auf alle Fremden einen sehr gewinnenden Eindruck, so wurde derselbe für das gesammte Publicum noch bedeutend erhöht bei dem überaus glänzenden Anblick der zwei Stockwerke hoch stufenartig sich aufbauenden wahrhaft imposanten Aufstellung des Orchesters auf der sowohl an den Seiten als auch durch eine prächtige Decke abgeschlossenen Bühne, während der Chor mit seinen jugendlich blühenden Gestalten auf einem weit in den Zuschauerraum vorgeschobenen Podium placirt war. Den Anfang des Concerts machte ein höchst interessantes, markiges Orchesterwerk (in Cdur) „Zur Iliade" von **Gustav Weber** aus Bern unter Leitung des Componisten. Neue Werke haben zu Anfang eines Concertes immer schweren Stand, doch können wir ganz abgesehen davon bezüglich des Titels „Zur Iliade" mancherlei Bedenken nicht unterdrücken. Aus ihm läßt sich schließen, daß der Autor ein Stück Programmmusik hat bieten wollen, in solchem Falle mußte er dies den Zuhörern jedoch klarer veranschaulichen, denn wenn man auch den Inhalt der Homer'schen Ilias kennt, so fragt man sich doch beim Anhören des **Weber**'schen Tonstückes unwillkürlich, was der Componist eigentlich musikalisch hat darstellen wollen, ob den ganzen neuntägigen Kampf oder vielleicht nur ein einziges Moment desselben, z. B. den Tod Hektor's 2c. Alles dieses habe ich, ehrlich gestanden, bei der Vorführung nicht herauszufinden vermocht und wurde in dieser Beziehung lebhaft an ein ähnliches Werk der Neuzeit erinnert, nämlich an **Rubinstein**'s „Iwan der Grausame". Im Ganzen erscheint der Componist als hochbegabt und strebsam, und wir wollen wünschen, daß er die Kraft erringe, Selbstständigeres, Abgerundeteres namentlich auch in Bezug auf Instrumentation für die Zukunft zu leisten. Erst die Uebung macht den Meister, diese Wahrheit bekundete von Neuem ein Lacrymosa für vierstimmigen Chor, Soloquartett und Orchester von F. **Dräseke** in Lausanne, unter der kräftigen, umsichtigen Leitung des Hrn. Hofkapellm. **Müller-Hartung**. Allen ist es bekannt, mit welchen unsäglichen Mühen sich der begabte Autor seinen Ruf als Componist hat erringen müssen, und wie streng, ja nachsichtslos die Kritik seine früheren Werke beurtheilte. Möge ihm dieselbe dafür auch jetzt, wo er zur Klarheit und Concentration der Gedanken durchgedrungen ist, ihre Anerkennung nicht versagen, denn ganz unleugbar sind wir durch sein Lacrymosa um ein schönes Werk neuer Richtung reicher geworden und müssen bekennen, daß wir von dem Componisten bisher noch kein in sich so fertiges Opus kennen gelernt haben, als das diesmal zu Gehör gebrachte. Offenbar ist der Autor in ein neues Stadium seiner Künstlerlaufbahn eingetreten; mögen dem nun zurückgelegten steinigen und dornigen Wege grünende Wiesen mit duftenden Blumen folgen! Ein Werk, welches wir in gewissem Sinne auch noch immer zu den Novitäten rechnen möchten, da dasselbe im Allgemeinen sehr selten zu Gehör gebracht wird, nämlich **Schumann**'s Violoncellconcert, vorgetragen von Hrn. **Friedrich Grützmacher** aus Dresden (unter Leitung des fürstl. Musikdir. **Rakemann** aus Sondershausen), errang sich, zumal bei so vorzüglicher Darstellung, die wärmsten Sympathien. Wie soll man den Eindruck beschreiben, den eine solche Ton-

schöpfung hervorruft, wenn dieselbe von einem in allen Beziehungen so hervorragenden Virtuosen und Künstler, wie Friedr. Grützmacher reproducirt wird; soll man da etwa die alten Recensentenphrasen von „eingehendem Verständniß, tiefer geistiger Durchdringung und technisch vorzüglicher Ausführung" wiederholen? Hier genügt es, festzustellen, daß Schumann's Violoncellconcert in durch und durch vollendeter Weise zu Gehör gebracht wurde. Unter der gewiegten Leitung des Hrn. Hofkapellm. Prof. Müller-Hartung folgte sodann der 42. und 43. Psalm in neuer Uebersetzung („Wie eine Hindin, die nach Wasserbächen lechzt") für Baritonsolo, Chor und Orchester componirt von Heinrich Schulz-Beuthen in Zürich. Mit diesem Werke repräsentirte sich ein Componist von bedeutender Begabung, denn dasselbe zeigt in seiner ganzen Anlage und Durchführung Großartigkeit der Gedanken und kunstgeübte Beherrschung des Materials, sodaß sich dieser Psalm als Product bewußten künstlerischen Schaffens dem Zuhörer gegenüberstellt. Nur ab und zu wollte uns Manches etwas gesucht und unmotivirt erscheinen, z. B. der Clarinetteneintritt in der Einleitung, hingegen werden Stellen wie „Es dürstet meine Seele nach Gott, nach dem lebendigen Gott," „Warum, meine Seele, bist du gebeugt und stürmst in mir?" „Fluth ruft der Fluth im Donner Deiner Wasserfälle", „Sende dein Licht" und endlich das Solo mit Harfenbegleitung „Denn einst noch werde ich ihn preisen meinen Retter, meinen Gott" rc. jederzeit von ergreifender Wirkung auf den Zuhörer sein. Lang anhaltender Beifall lohnte das Werk des nicht anwesenden Componisten. — Nicht minder interessant war der zweite Theil des Concertes, welcher mit einer Fest-Ouverture für großes Orchester von Leopold Damrosch*) in Breslau unter Leitung des Componisten eingeleitet wurde. Das zur Einweihung des neuen Theaters in Breslau componirte Werk trägt mit Recht die Bezeichnung „Fest-Ouverture". Es ist ein feierlicher, festlicher Charakter, den dieselbe tonsprachlich zum Ausdruck bringt, und die glanzvolle Instrumentirung beweist in ehrenvollster Weise die Tüchtigkeit, Sicherheit und Routine des Autors in Bezug auf Beherrschung der Kunstmittel. In hohem Grade begeisterte sodann die k. sächsische Kammervirtuosin Frl. Mary Krebs durch ihre Reproduction des Esdur-Concertes für Pianoforte und Orchester von Franz Liszt unter der sicheren Leitung des Herrn Hofkapellm. E. Lassen. Ref. hatte die Künstlerin seit ihrem ersten Auftreten in einem Euterpe-Concerte in Leipzig nicht wieder gehört, desto größer war daher seine Bewunderung und Anerkennung der in so seltenem Grade herangereiften künstlerischen Durchbildung und erhöhten Leistungsfähigkeit der jungen Virtuosin, zumal dieselbe eine so schwierige und bedeutungsvolle Aufgabe wie das Liszt'sche Concert, welches wir neben seinem Adur-Concert für eine der hervorragendsten Erscheinungen der gesammten Pianoforteliteratur nach Beethoven halten, in vollendeter Weise löste. Eine in hohem Grade fesselnde Erweiterung erhielt das ursprüngliche Programm dadurch, daß Frau Pauline Viardot-Garcia in ächt künstlerischer Gesinnung der Tonkünstlerversammlung unverhofft freiwillig ihre Theilnahme schenkte durch den Vortrag von vier selbstcomponirten Liedern („In der Frühe" von Mörike, „Das ist ein schlechtes Wetter" von Heine, „Nixe Binsefuß" von Mörike und „Der Gärtner" von demselben). Eine Sängerin, welche eine so großartige Künstlerlaufbahn hinter sich hat, mußte das Interesse von vielen Hunderten von Anwesenden, welche noch nie Gelegenheit gehabt hatten, sie zu hören, auf das Höchste fesseln und nicht minder die ganz ungewöhnliche Frische und dramatische Lebendigkeit ihres Vortrags, welche, obgleich für deutsche Anschauung ziemlich überraschend und frappirend, doch das Auditorium selbstverständlich in solchem Grade electrisirten, daß die gefeierte Sängerin-Componistin ihr letztes Lied („Der Gärtner") unter den stürmischesten Ovationen wiederholen mußte. Den Schluß dieses ebenso reichhaltigen als interessanten Concertes bildete „Die Hochzeit des Prometheus", Cantate für Soli, Chor und Orchester von Camille St. Saëns in Paris. Ueber diese Composition nach erstmaligem Anhören ein endgültiges Urtheil abzugeben, erscheint nicht rathsam. Wenn sich auch nicht hinwegleugnen läßt, daß das Opus manche bedeutende interessante Züge enthält und dabei die Spannung und Aufmerksamkeit der Zuhörer geschickt in Anspruch zu nehmen weiß, so erscheint vieles Andere dagegen wiederum etwas naiv und absonderlich, sowie mit französischen Effecten, welche unserem deutschen Geschmack ferner liegen, ausgeschmückt. St. Saëns besitzt wirkliches Talent, nur bedarf dasselbe noch der Abklärung, und so lange letztere nicht erfolgt ist, wird es immerhin ein gewagtes Streben bleiben, die Errungenschaften der neudeutschen Schule mit französischer Manier zu vereinigen. Auch finden wir das Aufgebot äußerer Mittel, z. B. vier Harfen, zwei Tenortuben, Baßclarinette rc. nicht im Verhältniß mit der Erfindung, wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß das Werk viele geistreiche und fortschrittliche Momente enthält. Die Soli wurden von Frl. Radecke und den HH. Schild und Hasselbeck aus Weimar in gelungenster Weise ausgeführt. Der Componist dirigirte sein Werk selbst und wurde gleichwie alle anderen anwesenden Autoren und Solisten durch lebhaften Beifall und Hervorruf ausgezeichnet, wie überhaupt die Aufnahme fast sämmtlicher Compositionen eine höchst beifällige war. Das Orchester, ebenso zusammengestellt, wie bei der Missa solemnis am ersten Tage, leistete Hervorragendes, und die Chöre, bestehend aus dem akademischen Gesangverein und der Singakademie in Jena, dem Kirchenchor, dem großherzogl. Theaterchor und der Singakademie zu Weimar, zeigten eine seltene Frische und lebhafte Antheilnahme am Gelingen des Ganzen; es war ein ächt collegialischer künstlerischer Geist zwischen allen diesen Kräften, wodurch es eben allein möglich wurde, ein so schönes, gelungenes Ensemble zu erzielen. —

Otto Blauhuth.

Dritter Tag.

Außer den im Programm festgestellten reichen Kunstgenüssen wurde an diesem Tage Mittags 12 Uhr in der Stadtkirche noch ein interessantes Instrumental- und Vocalconcert improvisirt, um einigen jüngeren Künstlern Gelegenheit zu geben, vor dem anwesenden Musikerpublicum genauere Zeugnisse ihrer Befähigung darzulegen. Hofcapellm. Dr. W. Stade aus Altenburg hatte die Güte, das Concert mit S. Bach's herrlicher Toccata und Fuge in Dmoll zu eröffnen. Stade's unantastbare Meisterschaft im Orgelspiel, besonders wenn es sich um den Vortrag Bach'scher Werke handelt, ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, hierüber noch Worte zu verlieren: die zahlreiche Hörerschaft wurde merklich ergriffen von solch klarer Darlegung der gewaltigen Composition. Hr. Kammermus. Fitzenhagen, der treffliche Violoncellist aus Dresden, trug

*) In einer diesen hochverdienten Künstler besonders ehrenden Weise übernahmen bei diesem Werke Hellmesberger und David die Führung des Streichorchesters. —

Andante und Adagio von Boccherini sowie zwei für Violoncell und Orgel übertragene Nummern aus Liszt's Consolations (1 und 4) vor und wußte durch seinen höchst sympathischen, fülltreichen Ton wie durch edles und von feinem Geschmacke zeugendes Spiel alle Herzen zu gewinnen und die vollste Gunst des Publicums sich zu erringen, sodaß ein vortheilhafteres Auftreten für diesen begabten Künstler einer so auserlesenen Hörerschaft gegenüber kaum gedacht werden konnte. So viele musikalische Genüsse auch in diesen Tagen geboten wurden — sechs Concerte in vier Tagen, dazu die verschiedenen Proben und Generalproben, Privat-Matinéen und Soiréen — das Interesse an diesem dem Umfange nach kleinen Kirchenconcert und die Freude, mit den Leistungen so talentvoller junger Künstler Bekanntschaft zu machen, trat in überraschender Weise hervor, besonders auch bei der Schlußnummer, R. Schumann's sechster BACH-Fuge für Orgel, welche Hr. Julius Kniese aus Leipzig, der zwar in den Concerten des Riedel'schen Vereins sich schon als Begleiter rühmlich hervorgethan hatte, aber in weiteren Kreisen als Orgelvirtuos noch ganz unbekannt war, mit so klarer Beherrschung, Sicherheit und überraschend schöner Registrirung vortrug, daß er durch diese Production mit einem Schlage in die Reihe der tüchtigsten Orgelspieler sich stellte. Seine Eigenschaft als gewandter Begleiter bethätigte er auch diesmal bei den anderen Nummern des Programms. Der bereits vortheilhaft bekannte Concertsänger Hr. G. Henschel aus Breslau sang mit gewinnender Baritonstimme und mit edlem Vortrag ein schön empfundenes geistliches Lied eigener Composition und Frl. Schlömann aus Bremen, eine mit guter Stimme begabte Schülerin von Frau Viardot-Garcia trug die Arie Lascia chio pianga aus „Rinaldo" von Händel vor.

Abends gegen 7 Uhr wallfahrtete Alles in das Hoftheater zur zweiten weihevollen Beethovenfeier des Festes, ausschließlich Kammermusikwerken des Meisters gewidmet. Die glanzvollsten Brennpuncte des Abends waren die den Anfang und Beschluß desselben bildenden Quartette Op. 135 und 131. Als Mittelpunct prangte ursprünglich auf dem Programm die Riesensonate Op. 106, und zwar ohne Angabe des Vortragenden. Unablässig erschöpfte man sich in Folge hiervon bis zum letzten Augenblicke in Fragen, Vermuthungen und Hoffnungen, daß ihre Klänge unter den Händen des größten Meisters hervorgezaubert werden würden. Leider waren wir, als mit der Entschiedenheit seines Willens nach dieser Seite hin nur zu genau bekannt, ebenso unablässig genöthigt, jene Hoffnungen abzukühlen, und wirklich blieb auch die so rastlos in den letzten Tagen discutirte Hammerclaviersonate am heutigen Abende verwaist und unausgeführt auf dem Programme stehen. Wie so manche ursprüngliche Intention schließlich ein frommer Wunsch blieb, mußte somit auch diejenige aufgegeben werden, Beethoven's Sonatenschöpfungen durch ihre großartigste Repräsentantin zu vertreten, und an ihre Stelle trat ein anderes, später zu besprechendes Werk des Meisters. Den Beginn machte das denkwürdige Fdurquartett „Muß es sein? Es muß sein". Noch mehr als am vorhergehenden Vormittage war die Erwartung auf das Höchste gespannt, als sich zu demselben Dir. Hellmesberger, Concertm. Kömpel, Concertm. David (Viola) und Fr. Grützmacher an die Pulte setzten. Bei ihrem Erscheinen rauschender, wohl minutenlanger Applaus, hierauf athemlose Stille. Wenn sich vier Meister, von denen drei nicht anders gewöhnt sind, als ganz selbstständig Orchester oder Streichquartette anzuführen, ganz ausnahmsweise einmal auf zwei Tage zu einem Ensemble vereinigen, so ist es unsere Pflicht, dasselbe vor Allem von diesem Gesichtspuncte aus zu betrachten. Die Macht der Gewohnheit macht es einem Mitgliede des Florentiner oder Müller'schen Quartettes mindestens ebenso leicht, sich unterzuordnen und die leiseste Andeutung ihres Leiters zu bemerken und zu verstehen, als sie dem viele Jahre hindurch höchst souverain dominirenden Führer, welcher gar nicht anders gewöhnt ist, als seine individuelle Anschauung durchweg in unbeschränkter Weise geltend zu machen, solche Unterordnung fast unmöglich macht. Vergleiche mit dem Ensemble von jahrelang in allen Einzelnheiten minutiös einstudirten Quartettvereinen sind an solcher Stelle ganz unstatthaft und zeigen totales Verkennen des eigentlichen künstlerischen Schwerpunctes. Dieser und mit ihm das eigentliche tiefere Interesse beruht vielmehr in der gleichzeitigen Beobachtung von vier so verschiedenartigen hervorragenden künstlerischen Persönlichkeiten und ihren zum Theil deutlich contrastirenden Eigenartigkeiten. Und trotz derselben doch ein so harmonisches Zusammenwirken — wie elektrisirend z. B. durch seine oft wahrhaft unübertreffliche Sublimität, durch jenes äthergleich sich verflüchtigende perdendosi z. B. im letzten Satze von Op. 131! Hierin lag das ganz Ungewöhnliche, das Doppelte des Genusses für jeden von solchen Gesichtspuncten aus Hörenden. Welche interessanten Berührungspuncte allein zwischen der David'schen und Hellmesberger'schen Schule, der Intensivität und Ruhe des Tons der David'schen Schule gegenüber der entweder ätherisch verflüchtigenden Zartheit oder oft wahrhaft südlichen Gluth und Schönheit des Hellmesberger'schen Tones mit seinem selbst durch die Tutti des Streichorchesters noch hindurchschwingenden Vibriren südlicher Empfindung und anderen, den Nordländer eigenartig berührenden jedoch in so ästhetischer Grenze und Eleganz weit mehr fesselnden als erkältenden Vortragsmanieren. Und hierzu diese Tonpracht von vier so kostbaren Instrumenten. Es war kein Wunder, wenn sich das überfüllte Haus schließlich gar nicht mehr zu beruhigen vermochte. Enthusiastischer Beifall nach jedem Satze, drei-, viermaliger Hervorruf nach jedem Werke. Von diesem Eindrucke heißt es ein ganzes Leben hindurch zehren, denn diese Vereinigung wird Keinem von uns wiedergeboten. — Die anderen Vortragenden hatten selbstverständlich keinen leichten Stand, doch so oft in d. Bl. besprochene Sänger wie Wallenreiter („An die ferne Geliebte") und Schild („An die Geliebte" und „Neue Liebe, neues Leben") sind zu beliebte und gewiegte Liederinterpreten, als daß ihnen nicht ebenfalls die ehrenvollste Aufnahme nebst mehrmaligem Hervorruf hätte zu Theil werden sollen. Zwischen beiden trug St. Saëns Beethoven's 32 Variationen in Cmoll (N. A. No. 20) vor, bekundete abgesehen von seiner ebenfalls schon öfters hervorgehobenen brillanten Technik in denselben nicht nur geistvolle Auffassung sondern auch ein für einen Franzosen seltenes und deshalb um so höher anzuschlagendes Verständniß deutscher classischer Musik und erndtete deshalb die wohlverdientesten und ehrenvollsten Auszeichnungen. —

H.....n. —

Aesthetische Essays über das Dreikunstwerk

von

Hugibert Ries.

III.

Der Text des Dreikunstwerks muß in der Hauptsache lyrisch gehalten sein.

In meinem ersten Artikel habe ich ausführlicher dargelegt, was Lyrik ist, nämlich der unmittelbare Erguß der Empfindung, durch die Darstellenden selbst in poetischen Worten mitgetheilt. Dramatik aber ist (wie R. Benfey vor längerer Zeit in d. Bl. betonte) sowenig unter den Begriff Poesie zu subsumiren als das Lied unter den Begriff Musik. Es bleibt uns also als zweite reine Gattung der Dichtung nur noch die Epik übrig.

Grade nun so, wie die epischen Dichtungen sich in kleinere (Balladen, Romanzen ꝛc.) und größere (das Epos) zerlegen, zerfallen auch die lyrischen Erzeugnisse in kleinere (sogenannte Lieder oder lyrische Gedichte) und größere, die man bisher unter den Begriff dramatische Poesie zählte. Sind in der Ballade gewöhnlich nur zwei Personen im Spiele, nämlich der Held und eine ihm gegenüberstehende Person oder personificirte Naturmacht, sind im lyrischen Gedicht ganz dieselben zwei nothwendig, sei es außer dem Dichter die Geliebte oder der Frühling, das Meer oder irgend etwas, was durch seine Einwirkung als lebendig mitwirkend erscheint und persönlich wird: was Wunder dann, wenn bei wachsender Ausdehnung die Zahl der Mithandelnden zur großen Menge, ja, wenn aus dem Ganzen ein Zeitbild wird.

Es kommt kein fremdes Element hinzu, um von dem lyrischen Gedichte zum Lesedrama zu gelangen; Beispiele des Uebergangs sind Uhland's „Mönch und Schäfer“ oder Horazens Donec gratus eram tibi, ein Beispiel für große Ausdehnung ist Göthe's „Faust“, der in seiner Totalität völlig auf Aufführung verzichtet. Ebenso ist der „Tasso“ durch und durch lyrisch und grade darum ein Drama, nicht nur ein Lesedrama, sondern eins, das Aufführung verlangt, das zugleich eine Schöpfung für das Gebiet der darstellenden Kunst ist. Denn wenn auch der Künstler niemals sein Werk in soweit vollenden kann, daß er auch den Antheil der bildenden Kunst völlig absolvirt, so giebt es doch eine ideelle Inscenirung jedes Drama's, welcher die Einzelaufführung nachzukommen sucht, sodaß der Dichter in der That Schöpfer des ganzen Werkes genannt werden kann und nur die praktische Aufführung den Virtuosen auf dem Gebiete der Declamation, des Gesangs, der Instrumentalmusik und des Schauspiels überläßt. Einen höheren Rang aber darf man unter keinen Umständen dem Schauspieler anweisen, ohne zu fehlen; der Geige spielende Musiker ist ebensogut reproducirender Künstler wie er, und wenn ich die darstellende Kunst die dritte Kunst nenne, so meine ich damit nicht die Kunst des Schauspielers, sondern das freie Schaffen für denselben. Wir stehen eben auf ästhetischem Standpunkte und was wir in erster Reihe vor uns sehen, sind nicht sowohl die Künstler als vielmehr das aus verschiedenartigem Material gebildete Kunstwerk.

Grade der Umstand aber, daß der Dichter unmöglich dem Schauspieler jede einzelne Miene und Geberde vorschreiben kann, wie es ihm ebensowenig möglich ist, dem reproducirenden Musiker jede Klangfarbe zu präcisiren, macht es ganz erklärlich, wie man das Drama nur als Schöpfung eines Poeten, als dritte Dichtungsart ansehen konnte. Bei den alten Griechen war es in der That nur ein Poem; denn wenn man Sprache und Gesang auf Poesie und Musik vertheilt, so blieb beim Mangel an Scenerie und wegen der allen Gesichtsausdruck verbergenden Maske für die dritte Kunst in der That so wenig, daß die Phantasie des Zuhörers viel hinzudenken mußte, um nur soviel zu haben, als sie beim aufmerksamen Lesen des Dramas erhalten würde.

Man rechne also immerhin ein Drama, das nicht in Scene ist, zur Poesie, aber — vindicire ihm keine Sonderstellung auf dem Gebiete dieser Kunst; dasselbe ist in der Hauptsache nur Lyrik.

So mancher, ja vielleicht jeder moderne Aesthetiker vermag für die Hinstellung des Drama's als dritte Dichtungsweise keine bessere Erklärung zu finden, als „daß in demselben Epik und Lyrik vereint seien“; Vischer z. B. vermag nur durch allerlei Kreuz- und Querzüge die Erklärung festzuhalten „Epik und Lyrik müssen beide ihr Wesen verändern“, und im Laufe der Auseinandersetzung muß er selbst gestehen, daß der Unterschied zwischen Epik und Lyrik ein tief einschneidender ist und daß das Drama sowohl wie die Lyrik der Zeitbestimmung der Gegenwart angehört. Dies ist im Grunde Nichts als Festhalten altherkömmlichen Schematismus. Grade das für das Epische Charakteristische, das Vergangensein, das durch die ruhige oft wehmüthige Erzählung hervortritt, fehlt im Drama, wo frisch und lebendig sich wirkliches Leben entrollt, in der Regel so gut wie gänzlich. Das Epos wird in seinen Stoffen immer lieber in der Zeit zurückgreifen, wenn es sein Wesen erfüllen soll, während das Drama am Wirksamsten der Zeit in's Herz greift.

Ja, im Drama darf kaum soviel Epik verwandt werden als im Epos Lyrik, denn es ist ein schreiender Widerspruch, wenn vor unseren Augen sich Leben entwickeln soll und statt dessen Nebenpersonen auftreten, welche die erschütterndsten Momente der Handlung bloß erzählen. Dergleichen war aus den obenangegebenen Gründen bei den Griechen gerechtfertigt und dient zugleich zur Erklärung des alten Schema's, Epik und Lyrik zum Drama zu verweben; aber unter den jetzigen Umständen, wo man sogar den Tod in den Flammen oder den Sprung in's Meer ꝛc. ohne Schwierigkeit auf der Bühne darstellt, ist kein Grund vorhanden, denjenigen Theil der Handlung, der allen Künsten Gelegenheit zur vollen Entfaltung ihrer Mittel giebt, hinter die Coulissen zu verlegen. Und für die Musik zumal ist Epik ein durchaus feindliches Element.

Daß das Didaktische keine reine Gattung der Poesie ist, darüber hat man sich nachgrade geeinigt; sie regt die Reflexion an, statt uns einen Kunstgenuß zu geben. Poesie wie alle Kunst soll nicht den Zweck haben, nüchtern zu belehren, sondern zu erheben und zu ergötzen, d. h. einen harmonischen Eindruck auf uns zu machen. Daß der Erfolg hiervon ein moralischer Eindruck sei, ist zwar unbedingtes Erforderniß, wenn nicht bedeutungslose Träumerei oder gedankenlose Sinnenlust Inhalt des Drama's werden sollen. Ist doch nach des Aristoteles durch Lessing ausgedeuteten und durch die Zeit geläuterten Begriffen der Inhalt jedes Drama's ein Läuterungsprozeß in der Seele des Helden, der seinen günstigen Einfluß auf uns nicht verfehlen kann, wenn die Wahl des Helden eine rechte war, wenn er unseresgleichen, d. h. weder ganz gut noch ganz böse ist: aber die kahle Belehrung selbst darf nicht aus dem Munde der Darsteller kommen, sondern der Gang der Handlung, den eine göttliche Weltordnung lenkt, muß sie ergeben.*) Lange Raisonnements verträgt das Musikdrama

*) S. Hm. Zopff's „Theorie der Oper“ B. I. S. 51—55. —

gar nicht und das recitirende sowenig wie lange Erzählungen; sie machen es zum kühlen Philosophem im dichterischen Gewande.

Es bleibt uns also allein die Lyrik zur Füllung von drei bis fünf Akten. Wie ist das aber möglich? Freilich nicht in dem Sinne, wie es die verrosteten Feinde des Fortschritts meinen. Es sollen nicht statt ernster, gediegener Stoffe Themen aus der Märchen- und Gespensterwelt genommen werden, um uns mit ihrem geheimnißvollen Zauber oder besser ihrem Nerven überreizenden Schauer zwei oder drei Stunden lang insoweit zu fesseln, daß wir geduldig die Seufzer und Triller der Sänger und Sängerinnen anhören; es brauchen nicht Räuber aufzutreten, welche die Unschuld gefährden, nicht Soldaten in pomphaften Aufzügen unter schallenden Märschen uns für Minuten von ihren Rouladen zu befreien. Sind doch von diesem Standpunkte aus die schönsten Sagen in der abscheulichsten Weise corrumpirt worden, um mit Liebesscenen banalster Art durchwebt zu werden; auch die antiken Stoffe sind in dieser Weise mit wenigen rühmlichen Ausnahmen Gluck's verbraucht worden. Das ist kein Ersatz für lebensvolle Darstellung großer Seelenvorgänge; eine unendliche Dürftigkeit und Magerkeit in der Entwicklung der Handlung ist nicht zu verkennen, die nur hier und da ein großes Genie durch seine großartigen Leistungen auf dem Gebiete der Musik verdeckt. Nein, die Musik ist nicht für Liebesromantik allein befähigt, und Lyrik im obigen Sinne ist auch mehr als sentimentalische oder neckische Liederspielerei — Lyrik ist nicht allein fertiges Gefühl, in Worte und Reime gebracht, sondern vielmehr die gegenwärtige Entwicklung des Gefühls, wie sie eben in weiterer Ausdehnung nur mit vorgestellter oder wirklicher Beihülfe der darstellenden Kunst möglich ist. In diesem Sinne aber ist grade dasjenige Drama am Meisten lyrisch, welches die meiste Handlung enthält, Handlung natürlich, die sich nicht nach der Art der Schicksalstragödien aus Zufälligkeiten entwickelt, sondern die das nothwendige Ergebniß des Widerstreites der Charaktere ist.

Was nun spezieller die Wahl der Stoffe*) betrifft, so sind die Producte der Neuzeit, welche auf den Namen Dreikunstwerk Anspruch machen können, meist Bearbeitungen mittelalterlicher Stoffe. Die „Meistersinger", ein scherzhaftes Intermezzo, aber vielleicht in Rücksicht auf die darin symbolisirte heutige Revolution auf musikalischem Gebiete die größte wahrhaft dramatische Schöpfung Wagner's, sind in gewisser Beziehung eine Unterbrechung in dem regelmäßigen Gange von Wagner's Tendenzen, sodaß wir uns in der That an jene mittelalterlichen Stoffe als die nach Wagner's Ansicht gebotenen für das nationale Drama zu halten haben. Da ist es denn nun gar keine Frage, daß seine Bearbeitungen der schönsten deutschen Sagen gewaltig abstechen gegen die jämmerlichen Libretti vieler anderen Opern, und ebenso muß man wohl berücksichtigen, welch hoher poetischer Werth in der Märchenwelt überhaupt liegt; andrerseits aber darf man auch nicht vergessen, daß Romantik in der Musik wie in der bildenden Kunst und Poesie ein vorübergehendes Stadium ist und daß ebensowohl auch die Zeit ihr Recht fordert.

Wir leben jetzt in einem Jahrhundert, welches in einem Jahre mehr Fortschritte macht, als in früheren Zeiten halbe und ganze Jahrhunderte. Was jetzt auf dem Gebiete des recitirenden Drama's Großes und Bleibendes geschaffen wird, dreht sich um die großen Fragen und Bestrebungen der Zeit; denn der Dichter erkennt, daß er nicht in müßiger Träumerei sein Talent vergeuden soll, und nur wenn der Componist in diesem Sinne sich für die Kunst begeistert, wird er Stoffe finden, die ihm die Unterlage zu einem musikalischen Drama liefern, welches auf der Höhe der Zeit und darum auf der Höhe der Kunst steht. —

*) Vergl. Zopff's „Theorie der Oper" I. S. 27 ɩc.

Correspondenz.

Leipzig.

In der am 1. Juni stattgefundenen sechsten Conservatoriums-Prüfung traten mehrere der früher bereits sehr ehrenvoll erwähnten jungen Solisten als Ensemblespieler auf. Mendelssohn's Esdur-Quartett ward von den HH. Meyer aus Berlin, Ersfeld aus Coburg, Paepke aus Crivitz und Pester mit Virtuosität ausgeführt. Nur hinsichtlich der Nüancen, an denen dieses Werk so reich ist, hätte sich vielleicht noch einheitlicheres Zusammenwirken erzielen lassen, auch wurden die leicht hüpfenden Figuren des Scherzo's mit etwas zu breiter, voller Tongebung vorgetragen. Ausgezeichnet gelangen dagegen die beiden letzten Sätze. Frl. Clara Herrmann aus Sondershausen spielte hierauf die ersten zwei Sätze von Hummel's großer Ddur-Sonate Op. 106 mit gut ausgebildetem Anschlage, charakteristischem Vortrage und großer Virtuosität und wurden von ihr u. A. die im schnellsten Tempo hinrauschenden schwierigen gebundenen Terzengänge sowohl im Forte wie im Piano mit ausgezeichneter Klarheit und Präcision ausgeführt. Die noch sehr jugendliche Pianistin berechtigt bei fortgesetzten Studien zu großen Hoffnungen. Mendelssohn's Violoncellsonate in Bdur reproducirten die HH. Manuel und Nicasio Jimenez aus Trinidad (Insel Cuba) mit Ausnahme einiger Befangenheit geistig und technisch ganz vollendet. Ein von Hrn. Ersfeld componirtes Trio für zwei Violinen und Viola, virtuos vorgetragen vom Componisten und den HH. Meyer und Paepke, enthielt recht ansprechende, trefflich bearbeitete Themen, welche in ihrer kurzen, abgerundeten Form einen angenehmen Eindruck machten, und zeugte zugleich von besonderem Geschick des sehr talentvollen jungen Künstlers in Bezug auf technische Behandlung. Aehnliches läßt sich auch von zwei von Hrn. Krug componirten, wenn auch noch nicht immer das Richtige treffenden Liedern sagen, welche Frl. Marie Adriani aus Dortmund in schon früher besprochener Weise ausdrucksvoll vortrug. Hr. Paul Klengel aus Leipzig, der sich in der vorigen Prüfung als ganz routinirter Geiger gezeigt, trat jetzt als ebenso tüchtig geschulter Pianist auf und trug selbstcomponirte Variationen vor, die sich wenigstens durch gute Ausarbeitung und geschickt gewählte und verarbeitete Passagen vortheilhaft von veralteten Variationenfabricaten unterschieden. Hierauf spielte Hr. Krug mehrere selbstcomponirte vierhändige Impromptus mit Hrn. Jacob Kwast aus Dordrecht (Holland); kleine, gefällige Nippsachen, die aber in der Regel ein großes Publicum finden. Zum Schluß hörten wir ein von Hrn. Kwast componirtes Trio, das sich durch schöne Melodik, ganz vortreffliche thematische Bearbeitung und fesselnde instrumentale Wirkungen auszeichnete; besonders kann das schön gedachte Adagio mit seiner ergreifenden Melodik als eine Perle des Stückes bezeichnet werden. Der junge Componist bekundet durch dieses Werk sehr beachtenswerthe schöpferische Kraft; die Motive sind nicht gewöhnlicher Art und werden stets interessant durchgeführt,

überhaupt ist poetische Phantasie vorwaltend thätig, welcher die Reflexion nur als kritischer Regulator zur Seite steht. Was die Ensembleleistungen im Allgemeinen betrifft, so fielen sie nicht durchweg so befriedigend aus als die Solovorträge der obengenannten Herren; die einzelnen Individualitäten traten meist zu dominirend hervor und die Nüancirungen wurden uns nicht mannichfaltig und fein genug ausgeführt. Hinsichtlich virtuoser Technik blieb dagegen Nichts zu wünschen übrig. — S...cht. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Altona. Am 29. v. M. Matinée der Singakademie: „Der Rose Pilgerfahrt" von Schumann, Crucifixus von Lotti rc. —

Baden-Baden. Die beiden ersten großen Concerte am 4. und 5. brachten bereits Werke der namhaftesten Componisten sowohl als auch Künstler von hervorragenden Namen. Es kamen u. A. zur Aufführung Werke von Wagner, Schumann, Herold, Rossini, Meyerbeer, Weber, Wieniawski, Servais rc. Der Gesang war vertreten durch Frl. Léon-Duval und Hrn. H. Léon; Pianoforte: Frl. M. Secretain, Violine: die HH. Fabian Rehfeld und Charles Borré und Violoncell: Hr. Paul Lamoury. Außerdem excellirten die Professoren Rucquoy und Lelonp aus Straßburg auf der Flöte und dem Cornet à Pistons sowie Hr. F. Demnitz aus Schwerin mit zwei Sätzen aus dem zweiten Clarenetten-Concert von Weber. —

Barmen. Am 28. v. M. Concert des Musikdir. Krause: Sonate Op. 69 von Beethoven, Chöre von Reinecke und Schumann und Duo für zwei Claviere von Moscheles. —

Glauchau. Vor Kurzem führte Hr. Cantor Finsterbusch Händel's „Acis und Galathea" auf und zwar unter Mitwirkung von Frl. Gutzschebauch und Hrn. Rebling aus Leipzig. Die Partie des Polyphem sang Hr. Finsterbusch, während dessen Solostellen Hr. Capellm. Schmidt dirigirte. Vorher brachte das Programm als ersten Theil: Abendlied für Solo (Rebling), Chor und Orchester von Th. Berthold, Duett aus der „Schöpfung", gesungen von Frl. Gutzschebauch und Hrn. Finsterbusch und Gade's „Frühlingsbotschaft". Das Concert war ein wohlgelungenes und erwarb sich reichen Beifall. —

Halle. Am 2. Soirée der Singakademie unter Direction des Musikdir. Voretzsch: Ständchen für Altsolo und Frauenchor von Fr. Schubert, Hymne für Alt und Chor von Mendelssohn, Spanisches Liederspiel von R. Schumann, Hirtenchor aus „Rosamunde" von Fr. Schubert, Duo für zwei Claviere von Rheinberger und vierstimmige Chöre von R. Franz, Jensen, Mendelssohn, Schumann rc. —

Hamburg. Am 28. v. M. letzter Vereinsabend des Tonkünstlervereins: Variationen Op. 26 von Volkmann und Chaconne für zwei Claviere von Raff. — Man geht damit um, daselbst ein Conservatorium zu gründen. —

Merseburg. Das seit einer langen Reihe von Jahren vom Domorganisten Hrn. D. H. Engel eingeführte Pfingstconcert fand auch diesmal wieder am 7. im Dome statt. Mitwirkende waren: Frl. Beck, Organist Brandt und das Palm'sche Soloquartett aus Magdeburg, Hr. Rabich (Posaune) aus Leipzig und Prof. Müller-Hartung mit dem großherzogl. Kirchenchor aus Weimar. Eingeleitet wurde das Concert mit Bach's Präludium in Es für Orgel durch Hrn. Brandt, welcher auch zu Anfang des zweiten Theils eine Sonate in Dmoll von R. Palme zu Gehör brachte. Die Vocalcompositionen waren vertreten durch die Namen Bach, M. Costa, Engel (Pfingstmotette), Liszt Kyrie aus der Missa choralis), Marcello, Meyerbeer, Rossini rc. —

München. Am 29. v. M. Matinée der kgl. Musikschule, an welcher sich 22 Schüler und Schülerinnen durch Sologesänge und Instrumentalvorträge sowie die oberste Chorgesangsklasse, durch Hofcapellm. Wüllner geleitet, betheiligten. Zum Vortrag gelangten Lieder von Schumann, Liszt, Mendelssohn, Schubert rc., vier Chorgesänge von den Schülern Jos. Stich aus München und Carl Großmann aus Bischofswerda, zweistimmige Lieder von Fanny Hensel, Clavier- und andere Instrumentalwerke von Beethoven, Raff (Ciaconna für zwei Pianoforte Op. 150), Hummel, Mozart, Bärmann sen. und Hieber (Präludium und Fuge für Orgel). —

New-York. Wie auf vielen andern Gebieten, so ist auch auf dem musikalischen die neue Welt das Gegentheil der alten. Während man bei uns alles Neue vorurtheilsvoll, scheel, ja behutsam und furchtsam betrachtet, ergreift man es dort mit beiden Händen, zunächst allerdings nicht, weil man seine Bedeutung erkannt, sondern weil es überhaupt neu und interessant ist. So ist es mit Berlioz, Liszt und Wagner in New-York ergangen, die jetzt schon nicht mehr neu sondern gradezu classisch genannt werden. Nur Weimar und Löwenberg sind die Orte unsers Continents, die sich bisher mit New-York in dieser Beziehung messen konnten. Die Programme der philharmonischen Concerte, die besonders eine Pflegestätte neuer Musik sind, haben wir von Zeit zu Zeit mitgetheilt. Das letzte fand am 7. d. M. unter Mitwirkung von Frl. Mehlig statt und schloß die Saison würdig ab. Es brachte: Gdur-Concert und Fidelio-Ouverture No. 4 von Beethoven, Cdur-Symphonie von Schumann sowie Chöre aus Wagner's „Meistersingern" und Liszt's „Elisabeth". —

Pest. In der Seminarkirche ist Liszt's neues Ave maris stella bereits zwei Mal aufgeführt worden und zwar unter Mitwirkung der Damen Frau Dunkl, Frl. Fehér und der HH. Glatz, Dr. Janitz und Dunkl (Orgel). An den nächsten Sonntagen folgt Reinecke's Op. 96 In virtute tua und Exaudi deus, gesungen von Frau Dunkl, das erste Requiem von Brahms und Liszt's Pater noster mit denselben Mitwirkenden. —

Personalnachrichten.

— Ueber die von Sigismund Blumner in Petersburg gegebenen und bereits S. 205 erwähnten Concerte fällt die dortige Presse sehr günstige Urtheile und rühmt u. A. die „Nordische Presse" seine eminente Technik, namentlich die ungewöhnliche Kraft und Fülle seines Tons, die in der Regel strenge und treue Objectivität seiner durchgeistigten Interpretation der Classiker, namentlich Beethoven's, und seine geschmackvolle und edle Behandlung des Instruments. —

— Hofopernsänger Betz aus Berlin hat in Mannheim als Wolfram im „Tannhäuser" große Erfolge gehabt. —

— Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha hat dem Pianisten Julius Sachs in Frankfurt das dem Sachsen-Ernestinischen Hausorden affilirte Verdienstkreuz zu verleihen geruht. —

— Der Seminar-Musiklehrer, Hof- und Stadtcantor Herm. Thureau in Eisenach ist zum großherzogl. Musikdirector ernannt worden. —

— Frau Clara Schumann, welche in diesen Tagen aus England nach Deutschland zurückgekehrt ist, wurde von der Königl. Akademie der Musik in Stockholm zum Ehrenmitglied ernannt. —

— Die Organistenstelle an der Johanniskirche in Lüneburg ist durch den Orgelvirtuosen Heinrich Stiehl, die an der Kirche St. Petri und Pauli in Görlitz durch Reinhold Fleischer, einen Schüler des Prof. Haupt in Berlin besetzt worden. —

— Der Badischen Ldsztg. zufolge wird Hofcapellm. Wüllner in München die „Walküre" dirigiren. Die Aufführung soll am 26. Juni stattfinden. —

— Frl. Schneider ist nach ihrem Abgange vom Leipziger Stadttheater am Hoftheater in Carlsruhe engagirt worden. —

— Leopold Jansa, der wegen eines im Jahre 1848 zu Gunsten der Ungarn in London veranstalteten Concertes aus Oestreich exilirt und seiner Stellung in der Hofcapelle verlustig wurde, ist kürzlich rehabilirt und in den Genuß einer Pension von 1000 fl. eingesetzt worden. Nach 22jähriger(!) Verbannung kehrt der 78jährige Jansa nach Wien zurück. —

Vermischtes.

Ein Brief von Richard Wagner an Hrn. H. Esser in Salzburg.

Die W. N. Fr. Presse veröffentlicht nachstehenden Brief von R. Wagner als Antwort auf eine Anfrage des Hrn. Esser die „Münchener Aufführung der Walküre" betreffend:

„Geehrter Freund! Dieselbe Anfrage, die von Ihnen mir in Betreff des Charakters der in München beabsichtigten Aufführung meiner „Walküre" zukommt, ist in letzter Zeit von den verschiedensten Seiten her an mich gelangt; ich möchte gern ein-für allemal darauf erwidern können, und ganz recht wäre es mir daher, wenn Sie dieser meiner Beantwortung jener Anfrage nach Gutdünken weitere Verbreitung geben wollten. Der Großmuth meines erhabenen Gönners,

des Königs Ludwig II. von Baiern, verdanke ich es nicht nur, daß — wie außerdem dies leicht zu vermuthen stünde — mein Schaffen und Wirken für die Kunst nicht völlig verschollen und von meinen neueren, dem „Lohengrin“ gefolgten Arbeiten überhaupt noch die Rede ist, sondern namentlich auch dieses Eine, daß ich die musikalische Ausführung meines „Ring des Nibelungen“ nach elfjähriger Unterbrechung wieder aufnehmen und, wie ich dessen nun mich sicher fühle, wirklich vollenden kann. Was diese unermeßliche Wohlthat wiederum so ergiebig macht, ist die von meinem hochherzigen Beschützer mir eingeprägte Zuversicht, mein Werk nach seiner vollständigen Ausführung auch gänzlich nach meinem Sinne zur Darstellung bringen zu können. Ich darf keinen Zweifel hegen, daß es mir nicht ermöglicht werde, den „Ring des Nibelungen“ dereinst ganz in der Weise zur Aufführung zu bringen, wie ich diese als unerläßlich hierfür in meinem Vorworte zur Herausgabe der Dichtung desselben genau bezeichnet habe. Im Laufe des nächsten Jahres hoffe ich mit dieser so angreifenden Arbeit der musikalischen Ausführung auch des letzten Theiles zum Abschlusse zu gelangen, und meinerseits dürfte dann der Aufführung des Ganzen im Jahre 1872 nichts mehr im Wege stehen. Da ich mir für die Ausführung meiner Arbeit vor Allem die nöthige Zeit und Abhaltung jeder Bedrängung in diesem Bezug erbitten mußte, glaubte ich diese Vergünstigung auch dadurch verdienen zu sollen, daß ich dem Wunsche meines erhabenen Gönners, schon jetzt einzelne Theile meines Werkes näher kennen zu lernen, nach Möglichkeit nachzukommen mich beflissen erwies. Da es vor etwa zwei Jahren den Anschein nahm, daß ich auf die künstlerischen Leistungen des königlichen Hoftheaters in München einen genügenden Einfluß würde gewinnen können, durfte ich auch hoffen, bei der Erfüllung des mich so hoch ehrenden Wunsches meines großmüthigen Beschützers meinen künstlerischen Grundsätzen weniger untreu, als vielmehr grade dadurch förderlich zu werden, daß ich für die Verwirklichung meiner Tendenzen den Boden allmählich vorbereitete. Wie Sie dies anderweitig bereits erfahren haben werden, mußte ich die Hoffnung, mit der Verwaltung des königlichen Hoftheaters mich in einem ersprießlichen Vernehmen zu erhalten, sehr bald aufgeben; demnach blieb mir nichts übrig, als das Münchener Hoftheater, wie es eben ist, meinerseits unberührt seinen Weg gehen zu lassen, andrerseits aber, eben aus dieser Nothwendigkeit, den gewünschten Aufführungen einzelner Theile meines Werkes, da das Verlangen nach ihnen an entscheidender Stelle fort bestand, keine Hindernisse in den Weg zu legen. In huldvoller Gewährung meiner Bitte darum bin ich auch von jeder Nöthigung, auf diese theilweisen Aufführungen meine Mithilfe zu verwenden, befreit und fühle mich somit allerdings einer sehr schmerzlichen Zumuthung enthoben. Ob die zunächst in Aussicht genommene Aufführung der „Walküre“ noch ermöglicht werden wird, ist zur Zeit mir so unbekannt, als es mir schwer fällt, zu errathen, ob sie im Falle der Ermöglichung glücken könne. Wie dem aber immer auch sei, so bleibt schon der Wunsch, welcher jene Aufführungen hervorruft, für mich verehrungswürdig und zugleich ein beglückendes Zeichen für die lebensvolle Ausdauer der über Alles großherzigen Theilnahme, welcher ich nicht nur die Ermöglichung der Vollendung meines Werkes, sondern sicher dereinst auch der edelsten Aufführung desselben zu verdanken habe. Nur dann aber werde ich mich noch einmal an einer öffentlichen Aufführung betheiligen; nie aber werde ich überhaupt je wieder ein Werk für unsere Operntheater liefern oder es ihnen übergeben; mit den „Meistersingern“ habe ich diese Theater zum letzten Male berührt. Soviel hierüber! Nun empfangen Sie noch meine Beglückwünschung darüber, daß ich auch Sie jetzt in einem Asyl angelangt weiß, welches Sie gegen fernere Berührung mit dem deutschen Operntheater und Wesen schützt! Mit herzlichem Gruß Ihr ergebener Richard Wagner. Triebschen bei Luzern, 16. Mai 1870.“

Porträts berühmter Künstler.

Beethoven in stehender Position. Großes Kunstblatt. Friedr. Bruckmann's Verlag in München. — Es ist auf allen Kunstgebieten, so auch in der Malerei, ganz speciell in der Porträtmalerei, lange und vielfach gestritten worden, in wie weit der Künstler zu idealisiren und in wie weit er die Natur getreu zu copiren habe. Glücklicher Weise sind heutzutage die Aesthetiker und fast alle denkenden Künstler über das einig, was als geistig und körperlich „Bedeutsames“, gleichsam „physisch Nothwendiges“ dargestellt und was als gleichgültige Zufälligkeit ausgelassen werden kann. Nur ganz einseitige Empiriker, die weder eine ästhetische Abhandlung lesen noch selbst tief über die höhere Aufgabe der Kunst nachdenken, sind zum Theil noch in jenem Wahn befangen, man müsse die Natur sclavisch getreu, also bis auf die kleinste Zufälligkeit conterfeien. Und doch würde z. B. Nichts lächerlicher, unästhetischer und unangenehmer sein, als wenn ein Portraitmaler auf einem Antlitz eine oder einige in Wirklichkeit darauf befindliche große Warzen abbilden wollte, weil solche zufällige Accidenzien keineswegs zur geistigen und physischen Nothwendigkeit, zum wesentlichen, geistigen Ausdruck des Gesichts gehören. Daß aber wirklich noch oft gegen solche einleuchtende Wahrheiten gesündigt wird, erleben wir fortwährend an vielen Künstlerporträts. Sind z. B. eines Menschen Lippen, Nase oder Ohren um mehrere Linien breiter, aufgeworfener, als die Proportion der übrigen Theile bedingt, so werden einseitige Maler dies ganz getreu copiren und damit eine abstoßende Gestalt in die Welt setzen, während der gebildete, denkende Künstler dergleichen Innormalitäten auf die Gesetze der Symmetrie und Proportion des Menschenantlitzes zurückführt. Wie man mit Beethoven's Antlitz verfahren, davon geben die höchst verschiedenartigen Abbildungen und Statuen hinreichend Zeugniß. Abgesehen von so mancher Proportionslosigkeit des Kopfes wird auch in seiner Physiognomie fast regelmäßig ein wilder Trotz zum Ausdruck gebracht, der wahrhaft abschreckend wirkt. Wenn man deshalb von einer allbekannten Statue sagte, sie gleiche eher einem Banditen als dem göttlichen Meister, der uns himmlische Sphärenmusik geschaffen, so war dieser Ausspruch zwar hart, aber wahr. Beethoven besaß allerdings einen wahrhaft weltverachtenden Trotz gegen alle Gemeinheit und Erbärmlichkeit, daraus folgt aber noch lange nicht, daß dieser eine Charakterzug zum habituellen Gesichtsausdruck gemacht werden muß. Besaß er nicht auch jene himmlische Liebe und Sanftmuth, wie sie in seinen wunderbar ergreifenden Adagios zur Erscheinung gekommen? Ebenso würde es jedoch ein Irrthum sein, wenn man zufolge dieses Charakterzugs ein in himmlischer Seligkeit schwelgendes Madonnengesicht bilden wollte, denn B. besaß ja zugleich auch die größte männliche Energie und jenen welterobernden Heroismus, der uns aus seinen Symphonien so mächtig entgegentönt. Es ist demnach hier Aufgabe der bildenden Kunst, ein Antlitz zu schaffen, in welchem alle jene Charakterzüge in harmonischer Vereinigung zum Ausdruck gelangen. Daß dabei auch Beethoven's etwas zu breite Nase in das normale Verhältniß zurückgeführt werden muß, ist selbstverständlich. Diesen Anforderungen entspricht das eben angezeigte und schon in No. 7 d. Bl. erwähnte Kunstblatt, das, von Schwörer entworfen und von Barfuß gravirt, Beethoven stehend im Mantel gehüllt darstellt. Keine würdigere Umgebung konnte gewählt werden, als Gottes freie Natur, in der B. den größten Theil des Tages verweilte und aus der er alle seine großen Ideen holte. In Feldern und Wäldern, auf Gebirgen und in Thälern, sitzend und wandernd, flößte ihm der Naturgeist jene wunderbar erhabenen und von himmlischer Milde und Seligkeit überströmenden Tongebilde ein, welche alle Menschenherzen so mächtig ergreifen. Auf dem vor uns liegenden Bilde steht B. einsam an einem kleinen Hügel; sein Blick schweift zwar in die Ferne, doch sein Geist ist in Ideen versunken, die der in seiner rechten Hand befindliche Bleistift zum Theil auf die in der Linken haltende Papierrolle geschrieben hat. Der Hintergrund des Horizonts ist mit schweren, dunklen Gewitterwolken umgeben, aus denen zuckende Blitze zur Erde fahren. Doch mag auch der Donner furchtbar hallend Berge und Thäler durchziehen, mögen Blitz und Sturm die Lüfte durchbeben — es sind vertraute Stimmen der großen Naturmusik des Weltalls, denen B. einst so oft gelauscht und die er in seinen Werken zum Ausdruck gebracht hat. An einer noch lichten Stelle der ländlichen Umgebung erblickt man ein Kirchlein nebst einem schlank gen Himmel emporstrebenden Thurm. Ebenfalls ganz charakteristisch — denn in welchem der größeren Beethoven'schen Werke ertönen nicht Gebete und Seufzer zu Gott empor. Betrachten wir nun das Antlitz. Das von der Bedeckung entblößte Haupt zeigt schon die Spuren ergrauter Haare. Das blasse Antlitz scheint Viel gelitten und Vielem entsagt zu haben. Das Auge blickt mild und klar in die Landschaft und die ganze Physiognomie repräsentirt den harmonischen Ausdruck aller Seelenthätigkeiten. Wohl ist es noch ein gewaltig donnernder Jupiterkopf, aber gepaart mit christlicher Ergebenheit in das unvermeidliche Geschick und mit jener Liebe, Milde und Sanftmuth, welche ebenfalls sehr vorherrschende Charakterzüge in Beethoven's Gemüthsleben waren. Das Blatt repräsentirt den Tondichter etwa in seinem 52. Jahre und kann als die beste Abbildung von ihm allgemein empfohlen werden. —

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 17. Juni 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 25.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die Tonkünstlerversammlung in Weimar
vom 26. bis 29. Mai.

(Fortsetzung).

Vierter Tag.

Es war gewiß keine leichte Aufgabe, nach den hohen und mannigfaltigen Kunstgenüssen der drei vorhergehenden Festtage für den vierten und letzten noch eine Steigerung zu ermöglichen. Wenn eine solche trotzdem erreicht wurde, so ist dies einerseits ein ebenso glänzendes Zeugniß für die seltene Fülle, Größe und Schönheit von künstlerischen Kräften und Mitteln, über welche die Festversammlung zu verfügen hatte, wie andrerseits für die enorme Leistungsfähigkeit aller der Künstler, welche — ein Jeder in seiner Sphäre — ihre Mitwirkung dem großen Ganzen mit einer Hingebung und Ausdauer angedeihen ließen, die unsere Bewunderung im höchsten Grade erregen mußte.

An diesem Abend — der uns nicht minder ein unvergeßlicher sein wird, wie der vorhergehende, an welchem wir zwei der letzten Beethoven-Quartette in einer durchgeistigten Vollendung, wie vielleicht nie wieder hörten, — an diesem letzten Abend war es speziell die so lange schmerzlich entbehrte und deshalb um so enthusiastischer begrüßte persönliche künstlerische Bethätigung Franz Liszt's, welche dem Schluß des Festes eine so besondere Weihe ertheilte. Liszt, der seit Jahren nur noch zuweilen, als Gast, in unserer Mitte lebt, Liszt, der seit einem Decennium den Directionsstab niedergelegt hat, „um jüngeren Kräften Platz zu machen", wie er sagte — als ob ein solches Genie der Verjüngung bedürfte, und eine solche Kraft überhaupt zu ersetzen wäre! — Liszt ergriff den Feldherrenstab jetzt noch einmal, Beethoven zu Ehren. Er trat endlich wieder an das Dirigentenpult, in derselben Stadt, welche früher so lange ihn mit Stolz den ihrigen genannt hatte in demselben Hause, das ihm so unzählige Kunstgenüsse zu verdanken hatte, die jene historisch denkwürdige Zeit zur musikalischen Glanzzeit Weimar's erhoben.

War es da nicht fast selbstverständlich, wenn die Dankbarkeit und Bewunderung, die alle Künstler und wahren Kunstfreunde dem edeln Meister zollen, sich in einem Enthusiasmus äußerten, wie wir ihn selten erlebt haben? Nur Neid, nur Unverstand oder gänzliche Unkenntniß der Verhältnisse konnten die aus vollem Herzen quellende Begeisterung, mit welcher Liszt an diesem Abend gefeiert wurde, mißverstehen und in dem Jubel der Begeisterung, in der Feier des Wiedersehens, grade an einem solchen hohen Festtage, etwas Anderes erblicken als eine neue, eine glänzende Phase der Weimarer Beethoven-Feier. Wohl war dies eine ganz specifische Eigenthümlichkeit des Weimarer Festes, wie sie keine andere von all den zahlreichen Städten wird aufweisen können, welche im Laufe dieses Jahres das Beethoven-Jubiläum begehen. Aber sollten wir auf diese Specialität, — die, wie so manche andere, eben nur unserem Feste angehörte — etwa nicht stolz sein? — Oder war es vielleicht keine Erhöhung der Feier, daß Liszt, der schon als Kind den künstlerischen Weihekuß von Beethoven selbst erhielt; der sein ganzes Leben hindurch der begeistertste Verehrer, der genialste Interpret der Werke des Unsterblichen war und ist; der schon beim ersten Beethovenfest zu Bonn, vor nunmehr einem Vierteljahrhundert, an der Spitze der musikalischen Feier stand, — wie er ja auch der Künstler war, dessen wahrhaft fürstlicher Freigebigkeit man damals die Errichtung der Beethovenstatue zu danken hatte; — daß dieser unser Liszt nun wiederum am Fuße der mächtigen lorbeerbekränzten Beethovenbüste stand und seinen Geist und seinen Arm dem Cultus des Genius weihte? ....

Doch genug von dieser kleinen, anscheinenden Abschweifung, die aber in Wahrheit keine ist. Denn sie gehört völlig zur Sache.

— Unsere wohlwollenden Leser werden uns verstehen — und die übelwollenden werden uns nie verstehen. — Erfreuen wir uns der Erinnerungen dieses Abends und verfolgen wir die Ereignisse desselben in kurzem Rückblick.

Das Festconcert wurde mit einer, von **Eduard Lassen** für diese Feier eigens componirten „**Beethoven-Ouverture**" für großes Orchester unter des Componisten persönlicher trefflicher Leitung eröffnet. — Eine Beethoven-Ouverture! Die Aufgabe war schön, aber wahrlich nicht leicht. Sollte der Tondichter, dem diese ehrenvolle Aufgabe zu Theil geworden, eine beliebige Concert-Ouverture mit allgemeiner festlicher Stimmung und pompöser Schlußphrase componiren? Eine Art Jubel-Ouverture, die schließlich ebenso gut zu einem Göthe- oder Schillerfest, wie zu einem Beethovenfest gepaßt hätte? Dies wäre der viel-beliebte Kapellmeister-Styl gewesen, in dem vermuthlich zehn Andere sich wohl oder übel aus der Affaire gezogen und hierdurch ihrem Gelegenheits-Opus jenen Stempel der „Allgemeingültigkeit" aufgedrückt hätten, welcher Verlegern und Concertgesellschaften als gangbare musikalische Scheidemünze noch bei vielen Gelegenheiten — vielleicht auch einmal zur Eröffnung einer Industrie-Ausstellung — hätte nützlich werden können. — **Lassen** aber faßte seine Aufgabe künstlerisch ernster und ganz speciell Beethoven'sch auf. Er verzichtete auf die eigene Erfindung von sogenannten charakterisirenden „Beethoven-Thema's" und wählte aus dem unerschöpflich reichen Melodienschatz des Gefeierten vier Motive aus, die er mit ebenso großem Geschick als Geschmack in die Ouverture sinnig verwebte: in der Introduction das Dankgebet aus dem Finale des zweiten Actes des „Fidelio"; als zweites Thema im Allegro das „Freudvoll und leidvoll" aus „Egmont"; als Transitionssatz die Fuge aus dem Streichquartett in Cdur (Op. 59) und als Coda die Hymne zur „Ehre Gottes" aus den Gellertliedern. Daß der Componist diese äußerst glücklich gewählten Beethoven-Gedanken in die Ouverture nur verwebte, sein Werk aber nicht lediglich darauf aufbaute, ist fast selbstverständlich. Diese Gedanken waren gleichsam nur die hellsten Lichter, die wärmsten Töne, mit denen er sein Instrumentalwerk zierte. Dem gewandten Musiker blieb trotzdem noch Spielraum genug zur Entfaltung eigener thematischer Arbeit, und die große formelle Gewandheit, die durchsichtige Klarheit und künstlerische Noblesse, mit der er seine Aufgabe löste, haben von dem ebenso anmuthigen als abgeklärten Talent Lassen's wiederum vollgiltiges Zeugniß abgelegt. — Wir stehen nicht an, diese Ouverture für das ideell maßvollste und formell gelungenste von allen neuen Orchesterwerken zu erklären, welche während des Tonkünstlerfestes uns zu Gehör gekommen sind. Möchte die Partitur davon recht bald veröffentlicht werden; sie wird dann in diesem Beethovenjahre gewiß noch manchem Concertverein eine willkommene Fest-Ouverture werden.

Hieran schloß sich ein sehr gelungener Prolog von **Friedrich Bodenstedt**, welchen die großherzogl. Hofschauspielerin Frau **Hettstedt** im malerischen Gewand einer antiken Muse ebenso weihevoll als wirksam sprach. Wir sind in der erfreulichen Lage, diesen trefflichen Prolog hier unmittelbar folgen lassen zu können. Möge er, beredter als wir, für sich selbst sprechen.

Ich suchte lang' ein Wort, die ernste Feier
Des hohen Meisters würdig einzuführen,
Der durch die Macht der Töne ein Befreier
Vom Wirrsal dieser Welt, das Herz zu rühren
Und zu erheben weiß — selbst durch den Schleier
Der Schöpfung dringt, ihr Wesen zu erspüren
Und ihrer Kräfte unergründlich Walten
In Ton und Klang nachbildend zu entfalten.

Ich suchte lang' vergebens, und es schien
Mir das Gefund'ne nicht des Suchens werth;
Nur wie im Traum sah ich vorüberziehn,
Was ich zu bannen in mein Lied begehrt —
Da klangen mir die ersten Melodien
Der Sänger mit dem Frühling heimgekehrt,
Und mit dem frischen Klang und Blüthensprießen
Fühlt' ich auch meine Brust sich neu erschließen.

Nicht länger sucht ich in der alten Weise,
Was ich begonnen, schien mir zu gewagt:
Wer fänd' ein Wort zu ebenbürtigem Preise
Der Kunst, die anfängt, wo das Wort versagt,
Des Meisters, der in seinem Schöpfungskreise
Die Welt umfassend Alles überragt,
Deß hohe Herzensmacht und Geistesstärke
Sich ganz nur zeigt im Wohlklang seiner Werke!

Drum red' ich nur, den Festgruß Euch zu künden
Zum hundertjährigen Gedächtnißtag
Des Meisters, dessen Töne mächt'ger zünden,
Als es mein Wort zu seinem Ruhm vermag —
Und mich zur Feier mit Euch zu verbinden
Beim hundertäst'gen Baum im deutschen Hag,
Der seine Wurzeln durch die Welt geschlagen
Und dessen Wipfel in den Himmel ragen.

Zu Bonn am Rhein stand des Gewalt'gen Wiege;
Rauh wie der Wintermond, der ihn gebar,
War seine Jugend; langsam nur zum Siege
Drang er durch Kämpfe schwer und wunderbar,
Als Kind gestählt, daß nicht der Mann erliege
Der Prüfung, die ihm Fluch und Segen war:
Glück und Genuß der Erde zu entbehren,
Um seinen Geist nach Innen ganz zu kehren.

Denn wie der Baum der Nachtigall Gesänge,
Die aus ihm klagen, selber nicht vernimmt,
Vernahm der Meister nicht die eignen Klänge:
Ob er in Sturm und Wettern spricht ergrimmt,
In Wohllaut löst der Leidenschaft Gedränge,
Ob er das Herz zu heil'gem Frieden stimmt —
Die Wunder alle, die er uns erschlossen:
Sein Ohr blieb ihrem äußern Klang verschlossen.

Wir aber wollen hoher Andacht voll
Ihm unser Ohr und unsre Herzen neigen;
Was ihm aus tiefster Marterseele quoll,
Soll uns ein Dankgebet zum Himmel steigen,
Der uns ihn gab; — soweit sein Lied erscholl,
Nennt Deutschland dieses Heros' Ruhm sein eigen,
Der über eine Welt herrscht zaubertönig,
Groß und gewaltig, — jeder Zoll ein König!

Jetzt folgte die **Beethoven-Cantate** von **Liszt** nach einer Dichtung von **Adolph Stern** componirt. Die Aufgabe einer derartigen Festcantate im rein-poetischen Sinne zu lösen, ist unter allen Umständen schwierig. Die Dichtung wird und muß immer ein „Gelegenheitsgedicht" bleiben; und wenn auch Göthe diese Eigenschaft im höheren Sinne mehr oder weniger von jedem Gedichte fordert,*) so hatte er hierbei doch vor Allem die vorwiegend subjective Lyrik im Sinne, welche das selbst Erlebte und innerlich Erklungene dichterisch frei gestaltet,**) während in einer Fest-Cantate weder die Wahl

*) „Willst du dich als **Dichter** beweisen — der **Gelegenheit** schaff' ein Gedicht!"

**) „Spät erklingt, was früh erklang; Glück und Unglück wird Gesang."

der Motive noch die Art der Behandlung dem Poeten überlassen, dieser vielmehr schon bei der Conception gezwungen ist, sich gleichsam in einem außer ihm liegenden Ideenkreis — in den des Componisten — hinein zu denken, ohne sich doch andrerseits durch objective künstlerische Ausgestaltung entschädigen zu können, welche die dramatisch-lyrische Dichtung nicht nur gestattet sondern fordert. — Bei specieller Beurtheilung der vorliegenden Cantate ist überdies noch in Betracht zu ziehen, daß die Dichtung ursprünglich weit größer angelegt war und in drei gesonderten Theilen die Weissagung der Mission, den irdischen Wandel und die Apotheose Beethoven's enthielt. Da aber in dieser Gestalt das Werk einen ganzen Concertabend ausgefüllt haben würde, mußte der Dichter sich entschließen, auf Wunsch des Componisten die drei Theile in einen zusammenziehen. — Unter diesen beschränkenden Verhältnissen verdient das Gedicht als Ganzes ehrende Anerkennung; daß es im Einzelnen reich an guten Gedanken und gelungenen Versen ist, war von einem Talent wie Ad. Stern ohnedies vorauszusetzen.

Im höchsten Grade fesselnd aber war für uns die geniale Weise, in der Liszt den musikalischen Theil der Aufgabe gelöst hatte. Auch für diesen Meister war es vor Allem maßgebend gewesen, daß es hier vor Allem galt, Beethoven zu feiern; andrerseits war es sein offenbares Streben, diese Fest-Cantate zu einer populären im höheren Sinne zu erheben: Beide Ziele hat er auf's Glücklichste erreicht, ohne doch in irgend einer Weise seinen Principien oder seinem Style untreu geworden zu sein. Im Gegentheil, das Werk trägt in jedem Satze, in jeder Periode so vollständig den Stempel des Liszt'schen Genius, wie nur irgend ein früheres, und besitzt doch wieder sein nur ihm Eigenartiges, specifisch Charakteristisches. Da der Clavierauszug der Cantate schon während der Festtage im Druck erschienen,*) dürfen wir ein motivirtes Eingehen auf die musikalischen Details der Composition der speciellen Besprechung des Clavierauszuges getrost überlassen. Von dem wunderbaren Glanz und der durchsichtigen Klarheit der Instrumentation kann freilich der Clavierauszug keinen Begriff geben.

Die Instrumental-Einleitung zur Cantate bildet — das vollständige Andante mit Variationen aus dem großen Bdur-Trio (Op. 97) von Beethoven. Ein genialer Gedanke, ebenso genial ausgeführt. Wem wäre auch nur eine Note jenes wunderbaren Sphärengesanges nicht bekannt und theuer; — und doch, wie neu, wie überraschend erschien uns Allen der Dialog jener drei Instrumente hier, in seiner mannigfaltigeren, glänzenderen Farbengebung, gleichsam als ätherische Zwiesprache des ganzen Orchesters zur Verherrlichung des Unsterblichen. Es war, als ob das scheidende Sonnenlicht, in seinem lichten Farbenelemente aufgelöst, am Himmel empor zum Regenbogen sich wölbte!

Dieses durchaus selbstständig für sich ausführbare, ächt Beethoven'sche Instrumentalbild — denn anders können wir diese prachtvolle Introduction nicht nennen — wird, wenn uns nicht Alles täuscht, bald genug seinen Weg durch alle Concertsäle antreten, auch da, wo sich der Vorführung der ganzen Cantate Hindernisse entgegen stellen sollten. Wir können die Aufnahme dieses Beethoven-Liszt'schen Andante cantabile allen einsichtigen (d. h. nicht einseitigen) Concertdirectionen nicht dringend genug empfehlen. Uebrigens war die Wirkung dieser Introduction auch allgemein eine so überwältigende, daß die große Anzahl der theils als Mitwirkende, theils als Zuhörer anwesenden Künstler schon von selbst für die Verbreitung dieses Instrumentalwerkes sorgen wird. Richard Pohl.

(Schluß folgt.)

*) Leipzig, bei C. F. Kahnt. Preis 2 Thlr. Der Ertrag ist für den Fond des A. D. Musikvereins bestimmt.

Ludwig II. von Baiern und die Kunst.

In einer jüngst erschienenen, sonst überwiegend politisch gehaltenen Broschüre*) unseres Mitarbeiters R. Benfey, welche wir auch ihres sonstigen Inhaltes wegen als beachtenswerth bezeichnen können, finden sich verschiedene zugleich speziell die Kunst betreffende Abschnitte über den Charakter und die Bestrebungen des regierenden Königs Ludwig II., welche wir unseren Lesern auf Wunsch des Verf. um so lieber mittheilen, als durch dieselben viele falsche Gerüchte beseitigt und manche interessante Thatsachen zur Sprache gebracht oder in das rechte Licht gestellt werden.

Sehr eingehend beschäftigt sich der Verf. mit den dramatischen und musikalischen Reformen des Königs und sagt vorher, nachdem er auf die vorsichtige Haltung des zartfühlenden jungen Regenten bei dem Durchführen seiner Ideale aufmerksam gemacht hat: „Gegenüber den Verläumdungen und falschen Gerüchten, die ein seinen Bestrebungen mißgünstiger Kreis über diesen jungen Fürsten ausgebreitet hat, ist er oft zu größerer Verschlossenheit genöthigt, aber destomehr ist es für den Freund der deutschen Sache Pflicht, die Seiten zu betonen, die eben darauf hinweisen, daß hier bedeutende staatsmännische Anschauungen und wahrhaft fürstliche Ziele vorbereitet werden, die zur geeigneten Zeit dem deutschen Volke den größten Segen bringen sollen. Der Einfluß seiner Verwandten konnte um so weniger abgewiesen werden, als diese seiner Jugend gegenüber sich in den Schein reicherer Erfahrung einhüllen konnten. Es galt seinem Großvater und den anderen älteren Verwandten gegenüber seine Ideen zu vertheidigen, ohne doch zu verletzen, denn eine ihm angeborene Pietät ließ ihn hier nur sehr schonend auftreten. Es konnte daher nur mit Aufgebot des feinsten Geistes und der herzlichsten Liebenswürdigkeit geschehen, die er glücklicher Weise zur Verfügung hat. Eine Fülle der interessantesten hierauf bezüglichen Bemerkungen, deren Veröffentlichung zur Zeit nicht am Platze wäre, sind hier am Orte doch nicht unbekannt geblieben. All' diese bürgen sowohl für die Festigkeit als für die Gewandtheit und das Wohlwollen des Monarchen. Selbst das so viel angefeindete Verhältniß zu Richard Wagner zeugt für die feste Entschlossenheit und das treue Festhalten an idealen Gedanken. Wie viele Mittel werden nicht aufgeboten, um dem jungen König den für ihn so anregenden Verkehr zu verleiden! Daß er nun seit Jahren diese Verbindung festhält trotz aller erhobenen Schwierigkeiten, sollte doch zeigen, daß nicht bloß vorübergehende Launen sondern feste Kulturziele und volksbildende Aufgaben, nicht blos kunstgeschichtlicher, sondern tiefer gehender Art hier vorbereitet werden, die ihrer Zeit einst Früchte

*) „Die Stellung Baierns zur deutschen Frage, Sendschreiben an die norddeutschen Gesinnungsgenossen" von Rudolf Benfey. München. 1870. Cäsar Fritsch. 5 Sgr.

bringen werden. Grade daß dieser Fürst sich dem Genusse des Jugendlebens so rein hingab und dabei doch so ideal blieb, hätte Bürgschaft dafür geben müssen, daß aus solch' tüchtigem Jünglinge auch der tüchtige Mann werden würde, der, wenn die Zeit herankommt, die Würde der Krone im richtigen Sinne zu vertreten wissen werde. Daß der König aber auch die Würde und den Werth des Menschenthumes fühlt, daß er das Herz für jede edle und schöne menschliche Regung sich offen und warm erhalten hat, das ist vielleicht der fesselndste Zug in Ludwig's II. geistigem Wesen. Nach dieser Seite sind schon eine Reihe der liebenswürdigsten Züge hervorgetreten. Nicht blos jene Liebenswürdigkeit im Verkehr mit Jedermann, die selbst der geringste seiner Diener an ihm zu rühmen weiß und die sich bei jeder öffentlichen Gelegenheit und bei jeder Audienz kundgiebt, ist es, die wir hier im Auge haben, nicht blos das Fesselnde der Unterhaltung und das wahrhaft humane Entgegenkommen, das noch durch die herrliche Schönheit und die Majestät der Gestalt gehoben wird, meinen wir allein, sondern vor Allem die Handlungen, die eben zeigen, daß dieser König stets von dem Gedanken erfüllt ist, für den Aufschwung idealer Interessen sorgen zu müssen und selbst dem Kleinsten und Niedrigsten seines Volkes wohlzuthun. Aus solchem Geiste floß der Gedanke, die klassischen Meisterwerke unserer Dichter stets mit ermäßigten Preisen aufführen zu lassen, damit vor Allem das Volk sich an den großen Werken unserer Nationalheroen begeistern und aufbauen lerne. Und solche Züge wiederholen sich gar häufig bei diesem Fürsten; bald sind es die Gymnasiasten, bald die Soldaten, denen er eine freie Theatervorstellung gewährt, oft einen ganzen Rang einräumt. Dieser Grundstimmung entfließen auch fortwährend geistvolle Pläne, die zwar zunächst noch bei der Schwierigkeit, auf welche die Durchführung stößt, Projecte bleiben, die aber doch auch die Zeit ihrer Verwirklichung finden werden, wenn die Hemnisse beseitigt sind. Da ist es bald der Gedanke von großen Festen mit Wettpreisen für geistige Productionen im Sinne der ehemaligen olympischen Spiele in Griechenland, bald der Wunsch, nach und nach aus jedem Dorfe einzelne Vertreter nach der Hauptstadt einzuladen, sie an seine Tafel zu ziehen, um mit ihnen des Landes und der Orte Sitte und Wünsche durchzusprechen. All' das zeigt, daß in Ludwig's II. Brust ein Herz schlägt voll wärmster Liebe für jeden seiner Unterthanen und besonders auch für die niederen Stände. Vor Allem zeigt sich aber sein klarer und entscheidender Blick bei den großen Kulturaufgaben, die er sich gesteckt hat; die Pflege der Künste in hohem und umfassenden Sinne beschäftigt den Fürsten schon seit seinem Regierungsantritte, des Königs Weltanschauung wurzelt, und dieß ist grade die bedeutendste Eigenschaft, die ihm zum Vertreter der Zwecke deutschen Kulturlebens als Mitgabe ward, in den Grundgedanken, die Schiller unserem deutschen Volke verkündete. Die Vorliebe des Königs für Schiller zeigte sich schon in den ersten Jahren seiner Regierung. Die Reisen nach der Schweiz, die Anerkennung, die er dort Landschaft und Menschen und selbst den republikanischen Institutionen zu Theil werden ließ, weisen alle auf ein lebhaftes Interesse für alles Dasjenige hin, was Schiller darstellte und durch die Darstellung anregte. Die Schiller'schen Dramen wurden sehr bald auf seinen Wunsch hier vollständig — unverkürzt — gegeben und durch die ganz neue und gesündere Behandlung der Declamation und der scenischen Einrichtungen dem Volke entschieden näher gerückt. Die Organe, die der König hierzu fand, haben fortwährend von ihm aus Anweisungen erhalten, und all' diese weisen stets darauf hin, den Ideengehalt der Werke in jeglicher Weise zur Geltung zu bringen. Die Bühne überhaupt als Volksbildungsmittel aufzufassen, ist ein wichtiges Glied innerhalb der Pläne, die Ludwig II. für die Volksaufklärung hegt. Hierin vor Allem liegt der Kernpunkt des Wohlwollens, das er Richard Wagner erweist. In Wagner glaubt der König den kundigsten Rathgeber für seine Pläne gefunden zu haben. Es mag das Demjenigen, der dem Entwicklungsgange deutsch-ästhetischer Wissenschaft ferner blieb, vielleicht willkürlich scheinen. Man kann vielleicht eine zu große Bevorzugung der musikalischen Dramen vor den recitirenden fürchten, wenn ein Fachmusiker in erster Reihe als Sachkundiger hinzugezogen wird. Es ist dies aber nur scheinbar; wer die Entwicklung unseres Kunstlebens genau beobachtet, weiß, daß der Schwerpunct dramatischer Entwicklung bei uns nicht durch das gesprochene Drama, sondern durch das musikalische seinen Weg genommen hat. Die eigentlich dramatischen Wirkungen, die ein Gluck und Mozart hervorgebracht, machten unseren großen Dichtern Schiller und Göthe das Terrain der Bühne mit Recht oft sehr streitig. Seit jener Zeit ist ein fortwährendes Ineinandergreifen beider dramatischer Richtungen unverkennbar und es ist mit Sicherheit vorauszusehen, daß wahrhaft befriedigende künstlerische Zustände erst eintreten können, wenn die Scheidungslinien zwischen musikalischem und blos gesprochenem Drama auf der Basis ganz anderer Entwicklungen des musikalischen Kunstlebens gezogen sind, als dies bis jetzt noch der Fall war. Das „Dreikunstwerk", wie man jetzt anfängt, das von Wagner angestrebte musikalische Drama zu benennen, wo Poesie, Musik und Mimik im innigsten Zusammenwirken ihren Einfluß geltend machen, dieses „Dreikunstwerk" wird erst das Fundament bilden können, auf dem sich die „Zwei- und Einkunstwerke" richtig abscheiden können. Daß der König bei seiner tiefgehenden ästhetischen Bildung für solche Bestrebungen offenen Sinn hat, ist begreiflich, und daß er einem begabten Künstler Mittel zu Gebote stellt, um diese Aufgaben lösen zu können, ist ein folgerichtiger Anschluß an die Ideen, die er vom Großvater und Vater empfangen. Von der Plastik war Ludwig I. ausgegangen, sie bildete das Fundament, Max II. war dazu vorgeschritten, die Wissenschaft als Interpreten des Kulturgedankens in den Vordergrund zu stellen, Ludwig II. will unmittelbar durch das Gefühl zum Volke reden lassen und hierzu ist eben nur die Bühne das einzige entsprechende Mittel. — Wie viel schon in dieser kurzen Zeit geleistet ist, davon kann sich nur Derjenige überzeugen, der hier längere Zeit das Bühnenleben beobachtete. Ein Repertoir aus den besten Stoffen der älteren und neueren Zeit zusammengesetzt, dabei ein Vorführen der wichtigsten neueren Erscheinungen in allen einschlägigen Gebieten und all' das mit Fleiß und Sorgsamkeit durchgeführt, — ist das nicht schon ein vielversprechender Anfang? Freilich nur ein Anfang, aber fast jeder Monat fügt zu dem bisher Geleisteten Neues hinzukommen und bei den Anfängen wird es nicht stehen bleiben. — Eine höchst bedeutungsvolle Schöpfung des Königs, die fast ganz aus seinen eigenen Ideen hervorgegangen und die zur Zeit noch nicht Staatsinstitut geworden, sondern allein aus seinen Privatmitteln unterhalten wird, ist die neue „Königliche Musikschule" für Gesang und Instrumentalbildung zum Zwecke späterer Verwerthung an der Bühne. Dieses Institut geht fast in allen

Theilen reformatorisch vor, es setzt an die Stelle vereinzelter Handhabung der Künste zum erstenmal ein festes Ideal der Verbindung und Verwerthung für öffentliche Kunstzwecke; *für das Dramatische und durch das Dramatische zu bilden* ist leitender Gedanke fast bei allen Fächern desselben. Der König fand in *Bülow* den geeigneten Mann, dieser Idee Verwirklichung zu geben und in den noch jetzt unterrichtenden Lehrern Männer, die die einmal vorgezeichnete Aufgabe mit Lust und Fleiß ergriffen und sie, Jeder in seinem besonderen Felde, der gegebenen Anregung gemäß weiterbildeten. *Den Gesang zum Ausdruck des innigsten Seelenlebens zu machen und durch den Gesang die Menschen zum Verständniß ihres eigenen Gefühlslebens zu bringen*, ist ein Gedanke, der hier alle Bestrebungen durchzieht. „Die Musik ist die Kunst, die nicht heucheln kann" ist ein bekannter alter Spruch, aber aus diesem Spruche Kapital für Erziehungszwecke zu schlagen, wird erst Aufgabe unserer Zeit werden können. Der Musik als Bildungsmittel des Ohres und damit auch des Gefühles einen ebenso wichtigen Platz bei allen Unterrichtsfeldern einzuräumen, wie das Zeichnen denselben schon für Auge und plastischen Sinn besitzt, wird immer mehr und mehr in die Erörterungen deutscher Wissenschaft eingeführt. Wer aber hier in der Musikschule beobachtet, in welchem Sinne z. B. der Gesang vorgebildet und vorbereitet wird und wie andererseits alle Instrumentalleistungen gesangähnlich werden sollen, d. h. ebenso gefühlentwickelnd, der wird finden, daß hier ein wichtiges Kettenglied für den Ideenkreis, welcher Ludwig II. bewegt, geschaffen ist." —

Correspondenz.

Leipzig.

Durch mancherlei in letzter Zeit über unserer Bühne schwebende Fatalitäten und Störungen fast um einen ganzen Monat verzögert, ging am 11. Richard Wagner's „*Fliegender Holländer*" an derselben neueinstudirt in Scene. Unser durch Inscenirung einer größeren Reihe hervorragender Werke wie „Lohengrin", „Rienzi", „Idomeneo", „Medea", „Vampyr" 2c. um das hiesige Repertoir hochverdienter Capellmeister *Gustav Schmidt* hat demselben durch Einfügung des „Holländer" in Bezug auf Wagner's Opern eine Vollständigkeit verliehen (vorausgesetzt, daß man den „Tannhäuser" nicht zu lange schlummern läßt), wie sich deren noch immer nur wenige Bühnen rühmen können, denn auch an den „Meistersingern" wird jetzt tüchtig gearbeitet. Die erste Aufführung hatte das Haus in allen Räumen stark gefüllt und erfreute sich, musikalisch wie scenisch im Allgemeinen mit lobenswerther Sorgfalt vorbereitet, sehr warmer und sympathischer Aufnahme. Hr. *Schmidt*, der Träger der Titelrolle erwarb sich wärmste Anerkennung durch den künstlerischen Ernst, mit welchem er derselben gerecht wurde, sobald man gebührend die ungewöhnlichen Anforderungen dieser Partie an die Kraft und Gewalt des Organs wie an die Darstellung berücksichtigt. Allem Anschein nach wird dieser sehr strebsame und mit sympathischem, umfangreichem Organ ausgestattete junge Künstler diese Partie bei weiterem Hineinleben in dieselbe zu einer seiner besten erheben, besonders was die gespenstisch dämonische Färbung betrifft, zu welcher Seite der Charakteristik Hr. S. bemerkenswerthe Anlage zeigt. Auch Frl. *Zimmermann* (welche leider im October zur Dresdner Hofbühne übergeht) verspricht immer mehr eine beachtenswerthe Darstellerin Wagner'scher Frauencharaktere zu werden, besonders wenn es ihr gelingt, noch größere Einheitlichkeit in ihre Gesammtdarstellung zu bringen. Das Holländerlied erfaßte sie mit packender Entschlossenheit, ließ bereits in diesem Stücke die sie erfüllende Divination mit trefflicher Wahrheit und Innerlichkeit hindurchleuchten und fesselte bei zugleich weiser Oekonomie der Bewegungen durchweg durch wahre und natürliche Schilderung der Sehnsucht und Hingebung wie durch ihr prachtvolles Organ. Hr. *Rebling* war abgesehen von einiger Indisposition ebenfalls keineswegs ohne Erfolg bemüht, die nicht besonders günstige Rolle des Erik in erwärmender Weise zur Geltung zu bringen und besonders Hr. *Weber* sang und spielte den klippenreichen Steuermann überraschend sicher und gut. Auch Hr. *Ehrke* (Daland) und Frau *Bachmann* (Amme) trugen das Ihrige zur Belebung der Situation bei und kam Hrn. E.'s Stimme in den höher liegenden Stellen vortheilhaft zur Geltung, dagegen durfte der Seefahrer Daland nicht bäuerisch oder komisch aufgefaßt werden, sondern nur treuherzig und lüstern nach den Schätzen des Holländer. Besonderes Lob verdient das Orchester unter Schmidt's umsichtiger Leitung. Tempi und Auffassung zeigten von liebevollem Eingehen und erschien nur zuweilen viel größere Mäßigung des Blech's wünschenswerth. Die Chöre sangen ihre klippenreichen Aufgaben brav und voll Frische, doch muß in Vieles noch festerer Guß kommen sowie in den Frauenchor stellenweise größere Reinheit. Besondere Erwähnung endlich verdienen *Gruner's* Seeküste und *Römer's* Maschinerien, welche am Schluß des ersten Actes, an welchem Daland's Schiff mit voller Mannschaft eine vollständige Wendung machte, mit Recht Sensation erregten. Dagegen fehlten das Heulen und Pfeifen des Windes und im letzten Acte bei der Spottscene die auf dem Geisterschiff unter fernem Blitz und Donner erscheinenden drohend unheimlichen Gestalten. Im Ganzen aber verdienen wie gesagt Direction und Regie nebst allen Mitwirkenden für diesen genußreichen Abend dankbarste Anerkennung. — H.....n.

Paris.

Die *große Oper* brachte Weber's „Freischütz" mit den Recitativen von *Berlioz* von Neuem zur Aufführung. Die erste unglückliche Repräsentation des deutschen Meisterwerkes auf derselben Pariser Bühne fällt in das Jahr 1841 nach der Uebersetzung von Pacini mit den Berlioz'schen Recitativen und mit der seither berühmt gewordenen Berlioz'schen Bearbeitung der „Aufforderung zum Tanz" als Ballet-Einlage (!) im dritten Acte, welche Einlage auch in der jetzigen Aufführung beibehalten wurde und hier den wirksamsten Moment der im Ganzen der Opéra wenig würdigen Darstellung bildet. Einige Zeit vor obiger erster Aufführung in der Opéra hatte der „Freischütz" im Jahre 1821 im Odeon-Theater unter dem Titel „Robin des Bois" in der Verballhornung von Castel-Blaze einen gründlichen Fehlschuß gethan. Die sorgfältigste Aufführung wurde dagegen dem „Freischütz" in einer dritten Uebersetzung von Eugen Gautier und Henri Trianon im Jahre 1867 im Théâtre lyrique unter Carvalho's Leitung zu Theil, und fand das Werk in den Damen Carvalho, Daram und später in Frl. Schröder als Agathe und den HH. Michot und Troy ausgezeichnete Interpreten. Die jetzige Besetzung in der Opéra mit den Damen *Hisson* und *Maudnit* (zwei Anfängerinnen), dem Tenor *Villaret*, welcher der Rolle des Max weder stimmlich noch intellectuell gewachsen ist, und Hrn. *David*, welcher den Kaspar noch am Correctesten singt, ohne sonst jedoch irgendwie tiefere Auffassung zu bekunden — zeigte die starken Blößen dieser Bühne, bei welcher die ersten Gesangkräfte immer seltener werden. Was die decorative Ausstattung betrifft, so gefiel man sich in der Scene der Wolfsschlucht in allerlei brillanten Licht-Effecten, was dem romantischen Charakter grade nicht förderlich war. Zu Gunsten der Ballet-Einlage blieb der Gesang des Eremiten im dritten Acte weg

— wie überhaupt die Oper nur als eine Art Vorspiel zu dem darauffolgenden neuen Ballet „Coppelia", Musik von Delibes, erschien, welchem stellenweise allerdings graziösen Werke sich die ganze Sorgfalt der Direction zuwendete und folglich auch die Gunst des Publicums, das eine junge Tanz-Debütantin, Frl. Bozzachi, besonders auszeichnete. — Um die Ehre des deutschen „Freischütz" zu retten, will der neuernannte Director des Théâtre lyrique, Martinet, mit demselben im nächsten Herbst diese Bühne eröffnen.

Im Conservatorium wird mit dem nächstbeginnenden Jahrgang eine neue Studien-Reform ins Leben treten, womit sich eine vom Minister der schönen Künste eingesetzte Comission soeben beschäftigt. Ein von letzterer angenommenes Project Gevaert's bestimmt für den Unterricht der Kinder drei Abtheilungen in sechs Classen, in deren letztere bis zu dreißig Zöglingen aufgenommen werden können. In gleicher Weise ist der Unterricht der Erwachsenen eingetheilt, doch dürfen in einer Classe nur zwölf Zöglinge von möglichst gleichartigen Natur-Anlagen aufgenommen werden. In Bezug auf den Solfeggien-Unterricht soll die bisher übliche Chiffre-Methode abgeschafft werden. Ein Vortrag des Gesang-Professors Duvernois über dieses Thema erregte die besondere Aufmerksamkeit der Commission. Es ist auch die Rede davon, den kleinen Theatersaal des Conservatoriums, in welchem die von Habeneck gegründeten bewährten Conservatoriums-Concerte abgehalten werden, für regelmäßige Opern-Productionen der Zöglinge zu verwenden, in welchen außer bekannten Meisterwerken auch neue Compositionen, welche anderwärts vergeblich an die Theater-Pforten pochen, zur Aufführung gelangen sollen. — Der Director der Opéra, Perrin, ist gegenwärtig auf einer seltsamen Rundreise begriffen. Um die Aufführung der Oper Jeanne d'Arc von Mermet vorzubereiten, bereist er alle Städte, welche in der Geschichte der Jungfrau von Orleans eine Rolle gespielt haben, zu dem Zwecke möglichst wahrheitsgetreuer decorativer Ausstattung, wobei die Kathedrale einen Hauptpunkt bilden soll. Vielleicht gelingt es dem Director bei dieser Rundfahrt auch einen Tenor und sonstige gute Sänger zu entdecken, was uns ungleich wichtiger erscheint. Hoffen wir mindestens, daß das Gebäude der neuen Opéra, welches im Jahre 1872 eröffnet werden soll, und das schon von der Außenseite allzuviele decorative Ausstattung trägt, im Innern eine größere Pflege dem musikalisch-künstlerischen Theile angedeihen lassen werde. — Heinrich Bonewitz hat eine einactige komische Oper, betitelt „Diogenes" vollendet, welche Aussicht haben soll, an einer deutschen Bühne zur Aufführung zu gelangen. Hier zu Gehör gebrachte Theile derselben sind voll frischer Rhythmik und leicht sanglicher ansprechendster Melodik. —

In dem diesjährigen Salon (im Industrie-Palaste) erregt ein aus Rom eingesendetes Bild Liszt's in Abbé-Tracht und in Lebensgröße viele Aufmerksamkeit. In der Abtheilung der Bildhauer-Werke finden sich Büsten von Beethoven durch zwei Meisterwerke vertreten. Dagegen macht das Conservatoire zur bevorstehenden Beethovenfeier anscheinend noch immer keine Vorbereitungen. Vielleicht verlautet nur deshalb Nichts darüber, um im entscheidenden Momente dann desto mehr zu überraschen. — —ke.

Merseburg.

In dem am dritten Pfingstfeiertage von Hrn. Musikdir. Engel veranstalteten Concerte in dem wunderbar akustischen hiesigen Dome waren es neben den tüchtigen Orgelvorträgen des Hrn. Organisten Brandt aus Magdeburg das Palme'sche Soloquartett aus obengenannter Stadt und der Müller-Hartung'sche Kirchenchor aus Weimar, welche das Interesse der die Kirche bis auf den letzten Platz füllenden Hörerschaft in hohem Grade anzogen. Hr. Musikd. Palme hatte das aus Dilettanten bestehende Soloquartett, dessen Spitze aber diesmal wegen Verhinderung der demselben eigentlich angehörenden Sopranistin Frl. Beck, eine ehemalige Schülerin des Hrn. Prof. Götze in Leipzig bildete, in vorzüglicher Weise einstudirt und die Intentionen des Leiters würden noch besser zur Geltung gekommen sein, wenn nicht Befangenheit das — wenn wir recht berichtet sind — erstmalige öffentliche Auftreten dieses Soloquartetts behindert hätte. Ob das Soloquartett von Costa, ein übersüßes italienisches Musikstück, in den Rahmen eines Kirchenconcerts paßte, dürfte mit Recht zu bezweifeln sein. Dem Publicum allerdings gefiel es über die Maßen. Die Theilnahme der Kenner wandte sich wesentlich den Vorträgen des Weimarischen Kirchenchors zu, der unter Müller-Hartung's Direction besonders in Palestrina's herrlichem Chor In ascensione Domini sowie in dem schönen Kyrie aus Liszt's Missa choralis ganz Vorzügliches leistete. Der Eindruck letztgenannter Nummer war ein tief ergreifender. Sie wurde — wir wiederholen es — mit aller musikalischen Feinheit wiedergegeben. Außerdem sang der genannte Kirchenchor eine Nummer aus S. Bach's Magnificat, Meyerbeer's effectvolles, aber zu breites Pater noster und eine Pfingstmotette von D. Engel. An Stelle des plötzlich abgehaltenen Violoncellvirtuosen Fitzenhagen aus Dresden, dessen Auftreten man höchst ungern vermißte, hatte Hr. Posaunist Nabich aus Leipzig die Güte, mit einigen Nummern, darunter Graun's „Auferstehen" einzutreten. Dr. Liszt beehrte das Concert mit seiner Gegenwart. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Breslau. Am 3. wurde unter Direction des Md. Thoma J. Vogt's Oratorium „Die Auferstehung des Lazarus" aufgeführt. —

Insbruck. Am 2. und 9. fanden unter großem Beifalle zwei Aufführungen von Händel's „Acis und Galathea" statt. —

Landau i. d. Pfalz. Das Project, die musikalischen Vereine der pfälzischen Städte Speyer, Frankenthal, Landau, Kaiserslautern und Zweibrücken zu größeren, regelmäßig wiederkehrenden Aufführungen zu vereinigen, scheint sich doch endlich zu verwirklichen. Auf den 4. und 5. September d. J. ist die erste Gesammt-Aufführung in Kaiserslautern angesetzt. Jedenfalls ein wichtiger Schritt zur Verwirklichung der bekanntlich auf dem vorjährigen Musikertage ins Auge gefaßten Concertverbände kleinerer Städte. —

Oldenburg. Am 31. v. M. Soirée des Singvereins unter Leitung von Dietrich mit sehr anerkennenswerthem Programm: Zwei Gesänge für Frauenchor und zwei Hörner sowie Liebesliederwalzer von Brahms, vier Gesänge für Frauenchor von Reinecke, vier Chorlieder von A. Dietrich und „Brauthymne" von Herm. Zopff, welcher sich sehr warmer Aufnahme erfreute. —

Petersburg. Am 27. v. M. erstes Concert der kaiserl. Hofkirchensänger-Capelle (drei Concerte sind während der Industrieausstellung beabsichtigt). — Am 5. d. M. erstes Monstre-Concert Balakireff's. — Die Conservatoriums-Prüfungen sind beendigt; die Resultate waren meist günstige, am Hervorragendsten die der Gesangclasse der Frau Nissen-Salomon und der Theorieclasse von Johannsen. —

Quedlinburg. Am 1. Kirchenconcert des „Allgemeinen Gesangvereins" unter Schröder's Leitung und unter Mitwirkung von O. Reubke aus Halle: Choral „Allein Gott in der Höh' sei Ehr", Passacaglia von Frescobaldi, für die Orgel einger. von O. Reubke, Crucifixus (achtstimmig) von Lotti, Alt-Arie mit Chor aus „Messias", Violin-Adagio, „Ich lasse dich nicht", Motette (achtstimmig) von M. Bach, Präludium und Tripel-Fuge in Esdur von S. Bach, Baß-Arie „Es ist genug" und Chor „Wer bis an das E." von Mendelssohn, Fdur-Toccata von Bach, der 2. Psalm von Mendelssohn und Ritter's Amoll-Sonate. Die Chöre wie die Soli wurden in gewohnter Weise sauber und schwungvoll vorgetragen. Den Schwerpunkt des Concertes bildeten allerdings die von O. Reubke trotz der rapiden Tempi mit einer Sicherheit, Gewandtheit und geistigen Hingabe gespielten Orgelwerke, wie dergleichen Schöpfungen des großen Altmeisters so

bald nicht wiedergegeben werden. Ein selten oder nie gehörtes interessantes Orgelstück ist Frescobaldi's zugleich mustergültig angelegte Passacaglia. Was aber das Programm zu einem harmonischen Ganzen abrundete, das war Ritter's bedeutende Amoll-Sonate, welche O. Wendle mit einer Eleganz und Meisterschaft spielte, die ihn zu einem Künstler ersten Ranges stempelt. —

Ravensburg. Am 5. und 6. Liederfest des schwäbischen Sängerbundes, an welchem sich 21 größere und kleinere Vereine aus München, Stuttgart, Augsburg ꝛc. betheiligten. Außer dem üblichen Wettsingen fand in der prachtvoll akustischen evangelischen Stadtkirche eine größere Aufführung mit Orchester (Capelle des 2. Infanterie-Regiments unter Büttner aus Weingarten) statt. Die Feier eröffnete Mendelssohn's 43. Psalm, eine schöne Leistung des Ravensburger gemischten Chors unter Leitung von Gerum, dann sprach Hr. Helfer Steudel in warmen begeisterten Worten zu den Sängern über ihre schöne Aufgabe, und nun wurde unter Prof. Speidel's kundiger Leitung eine Reihe erhebender Männerchöre mit ergreifender, durchschlagender Wirkung zu Gehör gebracht, nämlich die Choräle „Kommt den Herrn zu preisen" und „Großer Gott, dich loben wir", Gerum's schon 1855 gesungenes Regina coeli, Nägeli's einfach wahre Motette „Der Mensch lebt", von Tschirch „Jehova's ist die Erde", Hetsch's sehr dankbare Hymne „In Flammen naht sich Gott" und (von einer kleineren Zahl von Vereinen) die von Speidel dem schwäb. Sängerbunde gewidmete Hymne „O Geist der Töne", eine umfangreiche, tüchtige Arbeit, theilweise mit bedeutenden Anforderungen an die Kunst und den Fleiß der Sänger, welche das Werk mit sichtlicher Liebe und gelungen ausführten. Diese Hauptaufführung war durchweg von hohem Ernste getragen und machte den tiefsten Eindruck. —

Wien. Am 26. v. M. vierte Aufführung der Fdur-Messe von Julius v. Beliczay mit Frau Dustmann (welche außerdem als Einlage Beliczay's bereits S. 146 erwähntes Ave Maria sang) und Bignio (welcher ein O salutaris von B. einlegte). Die Messe wird von dortigen Bl. als ein in ernstem, würdigem, streng religiösem Style gehaltenes Werk hervorgehoben, welches von feinem, gebildetem Geschmack zeuge und besonders durch klare, ruhige Anlage und harmonisches Ebenmaß fessele. —

Personalnachrichten.

— Dem „Nürnb. Corresp." zufolge beabsichtigt Bülow in nächster Zeit in Erlangen, Würzburg und Nürnberg zum Besten des Nürnberger Hans Sachs-Denkmals zu concertiren. —

— Die junge Pianistin Frl. Kahrer aus Wien hatte die Ehre, am 5. in einem Hofconcerte in Weimar zu spielen. Die jugendliche Künstlerin hatte sich eine tüchtige Aufgabe gestellt, indem sie zwei schwierige Werke von Liszt, den Tannhäuser-Marsch und Rhapsodie hongroise No. 13 sowie ein Nocturne von Chopin und Novellette von Schumann zu ihren Vorträgen gewählt hatte. —

— Hrn. Concertmeister Wilhelm Müller, Lehrer an der kgl. Hochschule der Tonkunst zu Berlin, ist ein sehr ehrenvoller Ruf als Professor des Violoncellspiels an das kaiserliche Conservatorium in Moskau zugegangen. Man hofft indeß, daß der bedeutende Künstler seiner bisherigen Stellung erhalten bleiben wird. —

— Aus Sondershausen meldet man, daß Max Bruch um seine Entlassung eingekommen sei. —

— Kammersänger Franz Betz in Berlin hat vom Großherzog von Hessen die goldne Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. —

— Friedrich Grützmacher ist bei Gelegenheit seiner zehnjährigen Wirksamkeit als Mitglied der Dresdner Hofcapelle durch Verleihung des Titels „Königl. Kammervirtuos" auf's Neue ausgezeichnet worden. —

— Anton Wallerstein, der bekannte und beliebte Tanzcomponist aus Dresden, ist in vergangener Woche in Cannstatt, für das er stets eine besondere Vorliebe zeigt, angekommen und gedenkt einen längeren Sommeraufenthalt dort zu nehmen. —

— Gestorben: Am 26. Mai starb auf seinem Landsitz in Reudnitz bei Leipzig Adolph Hofmeister, geb. den 10. März 1803, Mitbesitzer der renommirten Musikalienhandlung von Friedrich Hofmeister. Die musikalische Welt hat an dem Heimgegangenen einen der hervorragendsten Bibliographen und Literaturkenner verloren. Seit 1845 war H. Herausgeber des großen Handbuchs der musikalischen Literatur und als solcher wird sein Name bis in die fernsten Zeiten mit Dankbarkeit genannt werden. — Lorenz Hauptmann, Professor des Gesanges und Herausgeber einer großen Gesangschule und des Kirchenmusik-Archivs ꝛc., starb in Wien am 25. Mai — am 29. Mai im 61. Lebensjahre in Copenhagen Joh. Ole Emil Horneman, Componist des bekannten dänischen Nationalliedes „Der tappre Landsoldat" und vieler anderer Lieder — in Wien der Contrabassist Wranz, Professor am Conservatorium — in Paris der Oboevirtuos Vogt, ebenfalls Professor am Conservatorium — und am 8. d. M. Prof. Dr. Gottlob Töpfer in Weimar. Eine Würdigung dieses hervorragenden Mannes wird demnächst folgen. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Wie man uns meldet, soll „Tristan und Isolde" erst im October in Weimar zur Aufführung kommen, da das Ehepaar Vogl durch die „Walküre" verhindert ist, zu den jetzigen Wagnervorstellungen zu kommen. — In London sollen im Drurylane-Theater in gegenwärtiger Saison „Der fliegende Holländer" und Weber's „Abu Hassan" zur Aufführung kommen. — Das Königsberger Publicum ist um einen großen Genuß ärmer geworden. Dort war nämlich der „Lohengrin" mit Frau Mallinger als Gast angesetzt, als diese angeblich krank wurde. Die Direction war so kühn, Zweifel in diese Angabe zu setzen, bis sie am dritten Tage durch ein ärztliches Zeugniß eines Bessern belehrt wurde. Leider gab dieser Vorfall Anlaß zu einem Zeitungsstreite, an dem sich besonders der Gemahl der Frau Mallinger betheiligte, während diese selbst schließlich abreiste. —

Vermischtes.

— Der norddeutsche Reichstag hat den Antrag einer gesetzlichen Einführung der Tantième als einen Eingriff in die privatrechtliche Stellung der Parteien zurückgewiesen. Eine Anzahl dramatischer Autoren und Componisten sind daher auf dem Wege, eine Genossenschaft nach der bezügl. Pariser Gesellschaft zu bilden, um sich ihr Recht durch Selbsthülfe zu verschaffen. Als interimistischer Secretair der Gesellschaft fungirt der Schriftsteller Batz in Wiesbaden, und werden alle Musikvereine aufgefordert, sich an diesem Vereine zu betheiligen. —

— Der Musikverein in Linz hat in seiner letzten Ausschußsitzung auf den Antrag seines Vorstands-Stellvertreters v. Mayfeld beschlossen, das hundertjährige Beethoven-Jubiläum im Laufe des Monats September durch ein großartiges Festconcert zu feiern, bei welchem die verschiedenen Compositionsgattungen: Symphonie, Kammermusik, Sonate, Chor und Lied durch Hauptwerke des unsterblichen Tonmeisters zur Vertretung gelangen und renommirte Künstler zur Mitwirkung eingeladen werden sollen. — Auch in Pest werden umfassende Anstalten zu einer Beethoven-Feier getroffen, für welche man die Mitwirkung der berühmten Landsleute Liszt und Joachim erhofft. Das vom Comité aufgestellte Programm verspricht ein großes Monstre-Concert, die Egmontmusik und den „Fidelio". —

— Am Prager Conservatorium soll die durch Jos. Hrabe's Tod erledigte Stelle eines Professors für den Contrabaß neu besetzt werden, und es werden deshalb qualificirte Bewerber zu Anmeldungen an das Directorium der Anstalt aufgefordert. Die Stelle bringt einen Gehalt von 600 Gulden und Pensionsanspruch, den im Todesfalle auch die Frau des Verstorbenen beanspruchen darf. —

Porträts berühmter Künstler.

Clara Schumann, Anton Rubinstein, Karl Tausig, Ferdinand Laub, Jos. Joachim, Aug. Wilhelmj. Verlag von Seitz in Hamburg. — Sechs berühmte Virtuosen auf einem Blatt zu vereinigen, ist eine gute Idee, die nicht nur für Physiognomen und Phrenologen sondern für alle Kunstfreunde hohes Interesse hat. Allerdings ist die Zusammenstellung etwas seltsam und hätte wohl etwas homogener ausfallen können. Drei Pianisten und drei Geiger, — wer ist der größte unter ihnen? Und eines jeden Vorzüge zu kennzeichnen, dürfte ebenfalls nicht leicht sein. Clara Schumann blickt, trotz trauriger Erlebnisse, freundlich in die Welt hinein, Rubinstein dagegen etwas sceptisch; Tausig aber sieht mit seinen unegal geschnittenen Haaren gar nicht so aus wie ein Alles überwindender Clavierheros. Laub schaut als würdiger Herr den Joachim an, und dieser blickt etwas kritisch fragend, während Wilhelmj anscheinend ziemlich sorglos die Welt gehen läßt, wie sie gehen will. Das sonst schön ausgestattete Kunstblatt wird sich gewiß großer Theilnahme zu erfreuen haben und ist als eine der ansprechendsten Zimmerzierden zu empfehlen. —

In das Prager Conservatorium der Musik,

beziehungsweise in seine Fachabtheilungen für die Instrumente:

Violine, Violoncell, Contrabass, Harfe, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete, Flügelhorn, Ventil- und Zugposaune

findet mit Schluss des diesjährigen II. Schulsemesters die statutengemäss je in 3 Jahren erfolgende neue Aufnahme männlicher Zöglinge statt.

Die vollständige Bildungszeit daselbst ist auf 6 Jahre bemessen und wird in einer Unter- und Oberabtheilung von je 3 Jahresklassen zurückgelegt. Die Lehrunterweisung, welche die Inländer **unentgeltlich**, die Ausländer jedoch gegen ein Jahresschulgeld von 60 fl. ö. W. erhalten, erstreckt sich zuvörderst auf ein der hiergedachten Instrumente als **Hauptgegenstand** und auf die eine allgemeige Bildung bedingenden Literaturgegenstände, zugleich aber auch noch auf die **gesammte musikalische Theorie, die Geschichte der Musik, die Aesthetik, Metrik und die französische Sprache.** Die Zöglinge der Oberabtheilung erhalten obenher eine **möglichst vollständige Ausbildung im Orchester- und Solospiel.**

Die Aufnahmserfordernisse sind:

1) **Ein Alter zwischen 10 und 13 Jahren.**
2) **Ein gutes Musiktalent und womöglich Vorkenntnisse im Elementar-Gesange.**
3) **Der Nachweis über den mit gutem Erfolge zurückgelegten Unterricht der IV. Hauptschulklasse.**
4) **Das Vorhandensein einer hinreichenden Bürgschaft für die Subsistenz während der Unterrichtszeit.**

Doch kann bei besonderen Musikvorkenntnissen und ausgesprochenem Musiktalente von einem oder dem andern der sub 1. 2. 3. ebenberegten Aufnahmsbedingungen Umgang genommen werden; ja es erscheint sogar die **sofortige ausnahmsweise Aufnahme hervorragender Talente von entsprechender Qualification in die Oberabtheilung** als zulässig. Die allenfallsigen bezüglichen Gesuche, instruirt mit den vorgedachten Erfordernissen und beigeschlossenem Tauf- und Impfungsschein, sind längstens bis zum 15. Juli l. J. an das „Directorat des Prager Conservatoriums der Musik" zu richten. Etwaige nähere, die fragliche Aufnahme oder die Einrichtung der Anstalt selbst betreffende Erkundigungen können mündlich oder mittelst frankirter Briefe bei dem gefertigten Institutsdirector eingeholt werden.

Im Auftrage der Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.

Prag, im Monat Mai 1870. **Jos. Krejci,** Director.

Neue Musikalien (Nova No. 3. 1870.)

im Verlage von

Fr. Kistner in Leipzig.

Bach, Otto, Op. 18. Duo für Violine und Pianoforte. 2 Thlr. 20 Sgr.
Beethoven, L. van, Sinfonien für zwei Pianoforte bearbeitet von A. Horn. No. 6 (Fdur). Op. 68 (Pastorale). 3 Thlr. 10 Sgr.
Bennett, William Sterndale, Op. 42. Fantasie-Ouverture zu Thomas Moore's „Paradies und Peri". Arrangement für Pianoforte zu vier Händen von S. Jadassohn. 1 Thlr.
Brüll, Ignaz, Op. 9. Sieben Phantasiestücke für das Pianoforte. Heft 1 und 2. à 25 Sgr.
Cherubini, L., Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Partition No. 1. 2. 3. à 1 Thlr.
Jungmann, Albert, Op. 284. L'Absence. Andante cantabile pour Piano. 12½ Sgr.
—— Op. 285. La Fleur du coeur. Mélodie p. Piano. 10 Sgr.
Schäffer, August, Op. 110. Das Jenseits. Gesangsscene gedichtet von H. Edelreich, comp. für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 25 Sgr.
Schumann, Robert, Op. 74. Spanisches Liederspiel für das Pianoforte übertragen von S. Jadassohn.
Für das Pianoforte zu vier Händen. 2 Thlr.
Für das Pianoforte allein. 1 Thlr. 5 Sgr.
Taubert, Ernst Ed., Op. 8. Kleine Suite in fünf Sätzen für das Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr. 5 Sgr.
Vierling, Georg, Op. 37. Drei mehrstimmige Gesänge. Dornröschen, von P. Heyse. — An den Maienwind, von F. Oser. — Trutzlied von P. Heyse. Für Frauenchor à capella oder mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Sgr.
Willmers, Rodolphe, Op. 126. Berceuse et Rêve d'enfant pour Piano. 1 Thlr.
—— Op. 127. Allegro symphonique pour Piano. 25 Sgr.

Zur **Beethoven-Feier** wird empfohlen:

Dr. J. P. Heyse's

Griechenlands Kampf und Erlösung.

Eine neue Dichtung zu

Ludwig van Beethoven's Ruinen von Athen.

Clavier-Auszug Preis 24 Ngr.
Chorstimmen 25 Ngr.

Zu beziehen durch **C. F. Leede** in Leipzig und **Louis Roothaan** in Utrecht.

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Richter, E. F., Lehrbuch der Harmonie,

zunächst für das Conservatorium der Musik zu Leipzig bearbeitet. **Achte Auflage.** gr. 8. geh. 1 Thlr.

In meinem Verlage erschien mit Eigenthumsrecht für alle Länder:

Für Elise.

Leichtes Clavierstück (Dmoll)

von

Ludwig van Beethoven.

Preis 10 Ngr.

Diese reizende kleine Piece hat Prof. Ludwig Nohl vor einigen Jahren in München aufgefunden und in den „Neuen Briefen Beethovens" zuerst veröffentlicht. Der Titel lautete: „Für Elise am 27. April zur Erinnerung an L. v. Bthn." und stammt etwa aus dem Jahre 1807.

Leipzig, Verlag von **C. F. KAHNT.**

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 24. Juni 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 26.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Vom Musikalisch-Schönen.

Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift.

Von

Dr. F. Stade.

Die nachfolgenden Untersuchungen über das Musikalisch-Schöne knüpfen an die gleichnamige Schrift E. Hanslick's an. Obschon das allgemeine unmittelbare Bewußtsein sich gegen die Ergebnisse dieser Schrift entschieden auflehnt, so ist gleichwohl nicht zu leugnen, daß dieselbe ein nicht unbedeutendes Ansehen genießt, welches bei dem wissenschaftlichen Anstrich, den die Deductionen des Verfassers tragen, namentlich bei großer dialektischer Gewandtheit, noch dazu einem Gegenstande gegenüber, der, wie kaum ein anderer seiner Natur nach dazu angethan ist, gleichsam unter den Händen zu zerrinnen, wohl erklärlich, aber in Rücksicht auf den positiven Gewinn der Hanslick'schen Untersuchungen keineswegs verdient ist. Es scheint uns daher im Interesse der Sache ein Unternehmen wohl gerechtfertigt, welches darauf gerichtet ist, in Betreff der hauptsächlichsten, entscheidenden Fragen die Stichhaltigkeit der Hanslick'schen Thesen und Ausführungen eingehend und in Verfolgung ihrer letzten Principien und Consequenzen zu prüfen.

Zur Beantwortung der Frage nach dem Inhalt der Musik ist es nöthig, von dem an sich einfachen Satze auszugehen, daß jedes Kunstwerk, entsprechend der menschlichen Persönlichkeit, eine Vereinigung, ein organisches Ineinander von Sinnlichkeit und Geist darstellt. Die sinnliche Seite ist in keiner Kunst Selbstzweck, sondern hat nur insofern Berechtigung, als sie einem Geistigen, einem idealen Moment zur Hülle, zum Ausdruck dient. Plastik, Malerei und Poesie finden nun — den Zweig der Landschaftsmalerei in den beiden letztgenannten Künsten ausgenommen, für welche die bei der Tonkunst in Betracht kommenden Gesichtspuncte maßgebend sind — ihre Stoffe, soweit dieselben in das Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung fallen, in der objectiven Wirklichkeit bereits als organische Ineinsbildungen von Sinnlichkeit und Geist vor. (Sofern jedes Kunstwerk als freie, selbstständige Schöpferthat des künstlerischen Geistes erscheinen, in sich abgeschlossen sein, jede Beziehung auf einen äußern Zweck fern bleiben muß, läßt sich von der Architektur als Kunst in diesem specifischen, stricten Sinne nicht reden.) Die Thätigkeit des in diesen Künsten Schaffenden beschränkt sich darauf, die vorgefundenen Stoffe durch Entfernung der das geistige Moment trübenden Elemente dem Schönheitsideale möglichst zu nähern. Anders ist das Verhältniß bei der Tonkunst. Die Lauterscheinungen der kosmischen Welt sind jedenfalls nicht in dem Grade, in der Intensität beseelt, daß sie dem Tonkünstler als unmittelbares, selbstständiges Vorbild für sein Schaffen dienen können. Die Beseelung des Darstellungsmediums der Musik wird also lediglich vom Subject ausgehen müssen; der Künstler muß die Lautbewegungen als Spiegel seiner Subjectivität erscheinen lassen. Die Subjectivität, die bei den Schöpfungen der anderen Künste, insofern sie nicht ausdrücklich Gegenstand der Darstellung ist, nur als beiläufiges Moment, nur mittelbar sich geltend macht, wird somit hier in der Musik geistiges Lebensprincip des Kunstwerkes.

Welches ist nun die Seite des subjectiven Innenlebens, für welche die hörbaren Zeitbewegungen, innerhalb deren sich das musikalische Kunstwerk verwirklicht, entsprechende, nothwendige Ausdrucksform sind? Zwar ist das gesammte bewußte Geistesleben als solches an die Zeit gebunden, denn nur dadurch gelangen wir zum Bewußtsein, daß wir die Zeit empfinden, daß sich uns dieselbe als eine Reihe getrennter Momente darstellt, in welcher die einzelnen Bewegungen des geistigen Lebensprocesses sich abmarken. Bei der einen Seite des Innenlebens, dem Denken,

tritt jedoch die Zeitbewegung ganz zurück; sie erscheint mindestens ganz verallgemeinert, ohne als nothwendige Bewußtseinsform wirklich empfunden zu werden. Als ein wesentlicher Factor macht sich die Zeit jedoch geltend beim Gefühl. Das Gefühl stellt sich dar als eine continuirliche, successive Reihe durch Einwirkungen von außen und die reagirende Thätigkeit des Selbstbewußtseins hervorgerufener innerer Erregungen, verkörpert in bis in ihre kleinsten Zeitbewegungen meßbaren Nervenschwingungen. Das Material, durch welches diese Erregungen des Seelenlebens sinnlich wahrnehmbar dargestellt werden, ist der Ton. Auch im Ton sind den Nervenschwingungen genau entsprechende meßbare Zeitelemente zu unterscheiden. Was innerlich das Schwingen der Nerven, das ist äußerlich das durch den Ton hervorgebrachte Schwingen der Luftwelle. Der Ton ist die äußere Seite der in der Form der Zeitbewegung zum Bewußtsein kommenden Gefühlserregung.*) Die Musik bringt also das Gefühl dergestalt zu sinnlicher Darstellung, daß sie die einzelnen inneren Bewegungsformen desselben, welche an den Nervenschwingungen zur Erscheinung kommen, fixirt, und zwar wird, wie das Gefühl durch das Ineinanderwirken des Eindrucksgehaltes des Objects und des reagirenden Selbstbewußtseins bedingt ist, die musikalische Bewegungsform auch ihrerseits den Reizungsgehalt des Objectes sowohl, wie die individuelle Reactionsform und zwar beide in organischer Durchdringung reflectiren. So sehen wir in die Schilderung des Gewitters z. B., wie sie oft von Tonsetzern unternommen worden ist (oder vielmehr in die Schilderung des in einem Gewitter sich spiegelnden Gefühls) sowohl die objectiven Reizungsbewegungen, wie die Reactionswirkung des individuellen Selbstbewußtseins mit aufgenommen, welche letztere eben den verschiedenen Darstellungen ihren individuellen Charakter verleiht. Aber auch die Schöpfungen, in denen das unmittelbare Lebensgefühl ihres Schöpfers sich ausspricht, sind immer gewisse objective Reizungen vorauszusetzen, die nicht ausdrücklich als solche in der Form der bewußten concreten Vorstellung vorgeschwebt zu haben brauchen, sondern in der gestaltenden Thätigkeit der Phantasie als unbewußte Potenz wirksam sind.

Erhärten wir nun die im Vorstehenden gegebenen Bestimmungen dadurch, daß wir die von Hanslick erhobenen Einwürfe zu entkräften suchen.

Wir haben der Musik als Inhalt das Gefühlsleben zuerkannt. Hiergegen behauptet H., die Darstellung eines Gefühles liege gar nicht in dem eignen Vermögen der Tonkunst; „denn die Gefühle stehen nicht isolirt da, sie hängen zusammen mit Vorstellungen, Urtheilen, Begriffen, diese aber vermag die Tonkunst nicht darzustellen.“ — „Die Bestimmtheit der Gefühle ist bedingt durch ihren begrifflichen, historischen Kern.“ — „Nur das Dynamische der Gefühle ist das Bereich der Tonkunst; sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorgangs nach den Momenten schnell, langsam, stark, schwach, steigernd, fallend nachzubilden. — Die Bewegung bildet das Element, welches die Tonkunst mit den Gefühlszuständen gemeinschaftlich hat, und das sie schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen zu gestalten vermag.“ — Diese Frage erledigt sich durch folgende Erwägung.

*) Vergl. Rudolf Benfey, „Die Mittel des Tonreiches nach Inhalt und Form“, Neue Zeitschrift für Musik, Bd. 63 (Jahrg. 1867) Nr. 28, S. 242.

Eine Einwirkung von außen — so sahen wir — der eine Reaction des Selbstbewußtseins folgt, ruft ein Gefühl hervor. Dieser Proceß ist von Vorstellungen begleitet, deren Inhalt das Gefühl, also auch seine psychische Erscheinungs-, Verkörperungsweise bedingt, sich nothwendig und scharf in den Nervenschwingungen abdrückt. Indem nun die Musik die Nervenschwingungen sinnlich wahrnehmbar darstellt, bringt sie den Vorstellungsgehalt unmittelbar nicht zum Ausdruck; derselbe ist jedoch in der besonderen psychischen Erregung und somit auch in den Tongestalten potentiell enthalten. Dem Gefühl ist die psychische Potenz des Vorstellungsgehaltes immanent. Es ist also durchaus unstatthaft, das Gefühl vom Vorstellungsgehalt zu trennen, in dem Sinne, daß nach Ablösung des bestimmten Gedankenapparates vom Gefühl eine unbestimmte Dynamik, eine unbestimmte, verschiedenen Gefühlen gemeinschaftliche Bewegung bleibe, eine Bewegung, die „immer das Unwesentliche des Charakters des bestimmten Gefühles“ sei.*) Auf diese Weise würde also das psychische Gebiet von dem eigentlichen charakteristischen Gehalt des Gefühles ganz ausgeschlossen sein, das Hauptgewicht würde auf den das Gefühl begleitenden bewußten Vorstellungs- und Denkproceß fallen, in welchem die besondere Gefühlssubstanz, der individuelle Gefühlskern enthalten wäre. Diese Anschauung steht zunächst im Widerspruch mit der organischen Solidarität des Seelenlebens, welche eine derartige mechanische Scheidung von Inhalt und Form, von Geist und Seele, eine solche abstracte Verallgemeinerung der Lebensfunctionen der letzteren als unzulässig erscheinen läßt; — sie steht ferner im Widerspruch mit der unmittelbaren Erfahrung, nach welcher die verschiedenen Gefühle und Affecte auch von besonders gearteten psychischen Erregungen sich begleitet zeigen (die von H. im weiteren Verlaufe seiner Untersuchung beispielsweise behauptete Identität der mit den Affecten des Zornes, der Rachleidenschaft und des überschwänglichen Jubels der Liebe verbundenen psychischen Bewegungen existirt einfach nicht); — jene Verallgemeinerung des Seelenlebens läßt ferner die unendliche Fülle und Mannichfaltigkeit von Gefühls-Zuständen unerklärt, welche eben eine incommensurable Receptivität der Seele und eine thatsächliche Immanenz von Niederschlägen concreter Reizungen in den psychischen Bewegungen voraussetzt. — Wie die individuelle Bildung des menschlichen Organismus in der Seele als Idee enthalten, ihr potentiell immanent ist, so trägt auch das Gefühl den Vorstellungsgehalt als individuelle Potenz in sich. So wenig aber in diesem Immanenzverhältniß der individuellen Organismusidee in der Seele die letztere auf eine allgemeine, die Idee des Körperorganismus an sich auswirkende Dy-

*) Hanslick's Annahme einer unbestimmten, inhaltlosen Allgemeinheit der einem Gefühle zu Grunde liegenden psychischen Bewegungen wird erklärlich im Hinblick auf die Thatsache, daß die Empfindungen und Gefühle uns als etwas schlechthin Einfaches, Ununterschiedenes, und, wo Erscheinungen verwandten Charakters gegeben sind, schwer concret Erfaßbares zum Bewußtsein kommen, während sie in Wirklichkeit, wie die Physiologie weiß, die Summe höchst zusammengesetzter Wechselwirkungen zwischen Elementartheilen der Nerven sind. — Denken wir uns einmal die Gefühlsregungen, welche das Resultat zweier in ihrem Totalcharakter gleichartiger Haydn'scher Symphonie-Finales sind, als Wirkung thatsächlicher Erlebnisse, so würden wir gewiß nicht anstehen, beide psychische Zustände als identisch aufzufassen; in der That aber wären die diesen Zuständen zur Grundlage dienenden psychischen Bewegungen ebenso unterschieden, wie ihre Darstellung in den beiden Musikstücken.

namik beschränkt werden kann, von welcher das individuelle Gestaltungsprincip des Organismus etwas Verschiedenes, willkürlich Abzulösendes wäre; wie dieses letztere mit der Formthätigkeit der Seele untrennbar eins ist, so ist auch bei dem Gefühl eine Unterscheidung zwischen reiner Dynamik, zwischen allgemeinen Bewegungsformen, zwischen „Seelenbewegungen als Bewegungen an sich" und einem von ihnen unabhängigen individuellen Inhalt der Erregung in Wirklichkeit nicht durchzuführen. Und somit widerlegt sich auch der Satz, daß die Musik nur „das Dynamische" der Gefühle darstellen könne, nur die allgemeine, „verschiedenen Gefühlen gemeinschaftliche Bewegung, nach den Momenten schnell, langsam, stark, schwach, steigernd, fallend." Ein Allgemeines, Abstractes, das eben immer und ewig ein Allgemeines, Abstractes, concreter Inhaltserfüllung Unzugängliches, Verschlossenes bleibt, kann überhaupt nicht, von keiner Kunst „schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen gestaltet" werden. Erkennt H. einmal der Musik überhaupt irgend eine Darstellungsfähigkeit für das Gefühl zu, so kann er nach dem Gesagten den Antheil, den der Vorstellungsinhalt an der psychischen Erregung hat, aus der musikalischen Darstellung nicht ausschließen. Und in der That besitzt die Musik die Mittel im vollsten Maße, um die unendlich nuancirten Gefühlsbewegungen zu adäquatem Ausdruck zu bringen. So incommensurabel die Reizempfänglichkeit der Nerven ist, in deren Schwingungsgestaltungen die verschiedenartigsten und complicirtesten Affectionsverhältnisse gleichsam ihr Gegenbild finden, so unerschöpflich und elastisch ist die Darstellungsfähigkeit der Musik, da ja ihr Material die unmittelbare äußere Projection des innern Vorgangs, die sinnliche Fixirung der Nervenschwingung ist. Nicht eine bloße Dynamik des Gefühls stellt die Musik dar — eine solche giebt es nicht in H.'s Sinne — vielmehr das Gefühl mit dem zur bloßen Dynamik, in dem intensiveren, lebensvolleren Sinne von „Potenz," vergeistigten Vorstellungsinhalt. Dieser letztere ist in der psychischen Erregung zur reinen Potenz, zur „Idee" aufgelöst und hat in dieser Gestalt freilich seine concrete, zufällige Bestimmtheit eingebüßt, ohne jedoch sich in eine Abstraction zu verflüchtigen. Die individuelle Idee, die werthvolle ideale Substanz der Vorstellung ist in die psychische Erregung (und in die musikalische Darstellung derselben) eingegangen, sodaß also nicht jede beliebige Vorstellung mit dem musikalischen Ausdruck des Gefühls verknüpft werden kann, sondern nur solche Vorstellungen, die gleichfalls dieses besondere individuelle Gefühl im Gefolge haben. Dem Gefühl kommt also der Charakter der „Allgemeinheit", „Unbestimmtheit" zu, nicht rücksichtlich seiner psychischen Substanz, welche ganz unzweideutig zum Gefühlsverständniß spricht, sondern rücksichtlich seiner concreten Bezugsfähigkeit, vermöge welcher die psychischen Bewegungen, allein genommen, das Auftragen verschiedener Vorstellungen gestatten — verschiedener Vorstellungen in dem eben angedeuteten, sehr wesentlich beschränkten Sinne. —

Insofern die Musik von den concreten Stoffen, welche sie in ihr Bereich zieht, alle absolut zufälligen Merkmale bis auf den reinen individuellen Kern abstreift, erscheint in ihr das künstlerische Ideal in reinster, ätherischer Gestalt; sie versinnlicht die Seele der concreten Wirklichkeit im Spiegel der subjectiven Innerlichkeit. —

(Fortsetzung folgt.)

Die Tonkünstlerversammlung in Weimar

vom 26. bis 29. Mai.

(Schluß.)

Vierter Tag.

Daß Liszt sich nicht darauf beschränkte, diesen musikalischen Beethoven-Prolog seinem eigenen Werke vorauszusenden, ohne zwischen beiden auch ein inneres geistiges Band zu knüpfen, ist bei einem solchen Meister der thematischen Arbeit wohl vorauszusetzen. In mehreren Hauptmomenten der Cantate tritt das Beethoventhema in stets neuer, überraschender Gestaltung und mit gesteigerter Wirkung hervor. So bei dem schönen Chorsatz:

„Sehet empor zu dem strahlenden Bild,
Leuchtend glänzt es hinab auf's Gefild,
Und der Himmel schimmert und blaut,
Wie wir's nimmer und nimmer geschaut;" —

wo am Schluß die ersten Takte des Beethoven'schen Andante $^3/_4$, als Maestoso $^7/_4$, im vollen Orchester mit überwältigender Macht auftreten und später bei den parallel erscheinenden poetischen Gedanken vom Chor wiederum im majestätischen $^7/_4$ Motiv aufgenommen werden. — Zum dritten Male verändert tritt das Beethoven-Motiv, diesmal im $^4/_4$ Takt, in dem brillanten Schlußchor auf:

„Der Stern ist aufgegangen
In dieser Winternacht,
Gesegnet, welchem leuchtet
Die gold'ne Strahlenpracht!"

Auch hier steht, wie man sieht, der musikalische Gedanke wiederum in inniger Beziehung zu den Textesworten.

Das zweite Beethoven-Motiv, das Liszt nicht minder geistreich und wirkungsvoll in seine Cantate verwebt hat, ist das Hauptmotiv aus dem ersten Satz der Eroica. Bei den Worten:

„Er wird —
Des Menschen tiefste Klagen,
Den Zweifel seiner Brust
In Symphonien sagen" —

tritt das Motiv zuerst auf und kehrt in fortwährender Steigerung, aber immer im $^3/_4$ Rhythmus, wieder, da es auch im Grandioso des Schlußchors ($^4/_4$) in mächtigen Triolen einherschreitet. — Wie feinsinnig und mit wie schlagender Prägnanz hat Liszt hierdurch „die Symphonie" als solche charakterisirt! Denn wie der Begriff der Symphonie ohne Beethoven gar nicht gedacht werden kann, ja, wie für unsere Zeit „die Symphonie" mit Beethoven recht eigentlich erst beginnt, so ist auch die Eroica die erste unter den Symphonien, in denen Beethoven in seiner vollen Größe, in seiner ganzen Mächtigkeit als souveräner Selbstherrscher im Reiche der Töne auftritt, den Worten des Textes entsprechend;

„Als Titan wird er ringen
Mit Tönen nach dem Licht:
So wird aus ihm erklingen
Das große Weltgericht!" —

Wir müssen hier abbrechen, eine genauere Analyse dieser Beethoven-Cantate der speciellen Besprechung des Clavierauszuges überlassend. Ueber die Aufführung aber sei hier noch kurz erwähnt, daß sie eine vortreffliche war. Liszt dirigirte nicht selbst; er hatte zwar an den Proben in gewohnter liebenswürdiger Weise mit Rath und That sich betheiligt, den Dirigentenstab aber Herrn Capellmeister Müller-Hartung überlassen, der ihn denn auch würdig führte. Das Sopran- und Altsolo hatte die talentvolle großherzogl. Hofopernsängerin Frl. Anna Reiß übernommen; Herr Kammersänger v. Milde sang das Baritonsolo unvergleichlich schön; die Chöre wurden von dem

akademischen Gesangverein und der Singakademie zu Jena, dem Kirchenchor und der Singakademie zu Weimar mit großer Präcision ausgeführt; das Orchester war das gleiche, in jeder Hinsicht meisterlich, wie bei der Missa solemnis.

Die Wirkung der Cantate war überhaupt eine brillante, hinreißende. Am Schluß wurde Liszt mit Enthusiasmus gerufen — und als er erschien, brach ein Beifallssturm los, wie wir ihn nur selten erlebt. Der Meister wurde mit einem Blumenregen förmlich überschüttet, die begeisterten Hervorrufe wollten nicht enden. Das war wieder einer von jenen großen Siegen, wie Liszt wohl schon viele gefeiert hat, aber wie an dieser Stelle und an diesem Tage auch nur Er ihn feiern konnte!

Durch Liszt's persönliche Vermittlung wurde uns noch ein ebenso überraschender als vollendeter Kunstgenuß zu Theil. Carl Tausig befand sich unter den hervorragenden Künstlern, welche zu dem Feste als Besucher gekommen waren, ohne ursprünglich die Absicht gehabt zu haben, sich auch als Mitwirkender zu betheiligen. Der liebenswürdigen Aufforderung seines großen Meisters konnte aber der junge Meister nicht widerstehen — er erklärte sich bereit, das große Esdur-Concert an diesem Beethoven-Abend zu spielen, und Liszt erbot sich, es zu dirigiren. Daß diese Nachricht und das Erscheinen Beider mit neuem Jubel begrüßt wurde, ist sehr begreiflich.

Carl Tausig spielte — wie eben nur Carl Tausig spielt: mit jener überwältigenden Virtuosität, jener ächt classischen Ruhe und souveränen Meisterschaft, welche in d. Bl. so oft schon — und am erschöpfendsten von Weitzmann — charakterisirt worden sind. Es war ein hoher, seltener Genuß, diesem Spiele zu lauschen, begleitet von einem solchen Orchester und unter einer solchen Direction. Wir bewunderten nicht minder das vollendete Ensemble im Großen und Ganzen, wie das wunderbare Sichversenken in die feinsten Details des Werkes, wobei Tausig mit neuen, lichtvollen Nüancen uns überraschte. — Der Dank und die Anerkennung des fast athemlos lauschenden Auditoriums gaben sich am Schluß selbstverständlich in stürmischen Beifallsbezeigungen und wiederholten Hervorrufen kund.

Dieser Beethoven-Abend und mit ihm das ganze Tonkünstlerfest konnte nicht würdiger beschlossen werden, als durch die neunte Symphonie. Durch die riesigen Tempelhallen der Missa solemnis traten wir in die Weimarer Festtage ein; der stolze, nicht minder kühn gewölbte Triumphbogen, welcher den gefeierten Titan der „Tochter aus Elysium", der „Freude" weihte und damit zugleich sich selbst ein unvergängliches Denkmal errichtete, bildete den monumentalen Abschluß des Ganzen.

Es entsprach durchaus dem Geiste dieses Festes, daß hier kein Anderer als Liszt den Dirigentenstab führen konnte. Wer hätte ihn auch würdiger führen sollen? — Berlioz sagt gelegentlich der Aufführung der Beethoven'schen Instrumentalwerke: „Beim Vortrag seiner Symphonie muß das Orchester ebenso vollständig im Componisten aufgehen, wie der Virtuos beim Vortrage seiner Sonaten. Wenn aber der Interpret mit den uns zu vermittelnden Gedanken sich völlig identificiren soll, so muß er vor Allem — zur Größe seines Vorbildes sich erheben können!" — Nun, daß Liszt dies im vollsten Maße vermag, dürfte ihm wohl Niemand bestreiten wollen! Wer je die Beethoven'schen Sonaten von ihm hat spielen hören und wer seine Clavierpartituren der Beethoven'schen Symphonien kennt, für den bedarf dies auch weiter keiner Bestätigung.

Die Aufführungen der Eroica, der Cmoll- und Adur-Symphonie, die wir in den 50er Jahren unter Liszt's Leitung hörten, sind uns heute noch unvergeßlich. Die Liszt'sche Auffassung, die nicht nur in den Haupt-Tempi sondern auch in den einzelnen Tempo- und Vortrags-Nüancen vom herkömmlichen Capellmeister-Usus gar mannichfach abweichen, ist für uns so maßgebend geworden, daß wir bei allen andern Aufführungen, und seien sie auch noch so „virtuos", doch stets nach jenen unter Liszt's Leitung, an der Spitze seines numerisch kleinen aber enthusiastisch ihm ergebenen und künstlerisch empfindenden Weimarer Orchesters, uns zurück sehnten. Liszt und v. Bülow sind ja, soweit uns bekannt, auch die Einzigen, welche Richard Wagner's Anforderungen an einen „Dirigenten" vollkommen entsprechen.

Ueber Liszt's Auffassung der „Neunten" wäre Viel zu sagen. Ueber die Princip- wie über die Detailfragen verweisen wir aber am besten auf das, was Richard Wagner in seiner epochemachenden Arbeit „über das Dirigiren" in d. Bl. mit so vernichtender Wahrheit ausgesprochen hat. Nur soviel sei im Allgemeinen bemerkt: daß Liszt das Tempo des ersten Satzes langsamer nimmt, als wir es sonst (leider) allenthalben zu hören gewohnt sind; daß er ebenso das Scherzo nicht so maßlos jagt, wie gleichfalls üblich geworden, vermuthlich, damit man die Virtuosität der betreffenden Orchester in möglichst glänzendem Lichte leuchten lassen könne. Nach dem Trio aber nimmt Liszt das Scherzo, bei seiner Wiederkehr, in gesteigertem Tempo, und erzielt dadurch ganz naturgemäß eine gesteigerte Wirkung. Auch das Adagio nimmt Liszt so „molto e cantabile", wie es die Blasinstrumente nur immer zu leisten vermögen; es kommt dadurch jene himmlische Ruhe, jenes selige Auf- und Abschweben in diesen wahrhaften Offenbarungs-Satz, der dem Beethoven'schen Geiste allein entspricht. —

Im Chorsatz machen wir eine ganze Reihe ähnlicher Beobachtungen. Der von R. Wagner so schlagend charakterisirten modernen Dirigentenmaxime: „Chi va presto, va sano" tritt Liszt mit richtigstem Gefühl auch hier entgegen. Schon das Thema des Freudenchors, da wo es zum ersten Male von den Instrumentalbässen „gesungen" wird, nimmt er feierlicher und gemessener, als die Capellmeister-Tradition verlangt; erst später, bei den Repetitionen des Liedes durch den Chor, wird es nach und nach bewegter. Auch der instrumentale „Kampf", der auf das alla marcia $^6/_8$ folgt, wird bei ihm nicht zum wilden, fast unverständlichen Getümmel; wir haben dieses Fugato niemals so durchsichtig, klar und doch zugleich so wuchtig gehört, wie an diesem Concert-Abend. „Seid umschlungen Millionen" ($^3/_2$) wird unter Liszt's Leitung zum „maestoso" im vollsten Sinne des Wortes; „Ihr stürzt nieder Millionen" zum wahren „divoto". — Bei der Vereinigung beider Themen ist das Allegro energico kein Presto, weil das ben marcato sonst unrettbar verloren gehen muß; auch daß letzte Schluß-Presto hält sich noch in den Grenzen des maßvoll Edlen und wird nicht zu einem Jubeltanz von Dämonen, wozu das Prestissimo sehr berühmter Orchester es gewöhnlich zu verwandeln pflegt.

Es sind dies nur wenige Bemerkungen, die dem Leser fast selbstverständlich erscheinen mögen, weil sie aus dem Werke selbst sich ergeben müssen, wenn man den Geist desselben richtig erfaßt. — Aber — das ist ja eben der Kernpunkt der Frage, und — hinc illae lacrymae! — — — — Doch, wir wollen hier keine Polemik anknüpfen. Dazu giebt es schon anderwärts noch Gelegenheit. — Wir wollen hier nur noch hinzufügen, daß dem Textbuche in Weimar die, zum Verständniß der Neunten für uns einzig maßgebende, den Beethoven'schen

Geist so genial erfassende Analyse von Richard Wagner beigefügt war. — Von dem Weimarer Beethovenfest konnten wir das nicht anders erwarten.

Die Ausführung von Seiten des Orchesters war nicht nur eine höchst gelungene, sondern theilweise sogar unübertreffliche zu nennen. Wir haben wohl schon numerisch stärkere Streichquartette gehört, aber niemals ein künstlerisch vollkommeneres, ein reineres, gesättigteres und edleres im Ton, ein feiner empfindendes in den Vortrags-Nüancen. Welche Meister standen aber auch da beisammen! Hellmesberger und David, Ullrich und Heckmann, 2c. bei den ersten Geigen, Damrosch und Fleischhauer am ersten Pult der zweiten; Kömpel und Walbrül bei den Bratschen; Grützmacher, Fitzenhagen und Servais bei den Violoncellen, Simon und Weber bei den Contrabässen. Wir zählten im Ganzen 34 Geigen, 9 Violen, 9 Violoncelle und 8 Contrabässe — und welcher edle Wetteifer beseelte Alle, vom ersten bis zum letzten Pult!

Auch den Solisten Frau Otto-Alvsleben, Frau Krebs-Michalesi, den HH. Schild und v. Milde gebührt das höchste Lob. Sie haben so begeisterungs- und seelenvoll gesungen, das Ensemble der vier Stimmen war ein so innig verschmolzenes, daß wir diese Sololeistungen, welche vom Chor durchaus musterhaft und mit größter Präcision unterstützt wurden, die vorzüglichsten nennen dürfen, die wir in der „Neunten" gehört haben.

So endete dieses musikalische Fest, schwungvoll und erhebend, wie es begonnen. Noch Vieles wäre darüber zu sagen, und wird wohl auch noch am passenden Ort zum Aussprechen gelangen. Für jetzt galt es nur, in möglichst prägnanter Zusammenfassung ein Gesammtbild von der Wirkung im Großen und Ganzen zu geben, die für uns auf's Neue die alte, ewige Wahrheit bekräftigt: „Daß der Geist allein es ist, der lebendig macht!" — Richard Pohl.

Concertmusik.

Für Orchester.

Johan S. Svendsen, Op. 4. **Symphonie** in Ddur für Orchester. Leipzig, E. W. Fritzsch. Partitur 5 Thlr. Orchesterstimmen 7 Thlr.

In dem vorliegenden Werke machen wir die Bekanntschaft mit einem Componisten, dessen Name in d. Bl. erst seit kurzer Zeit einige Male genannt worden ist. Doch obwohl die Opuszahl noch eine sehr junge ist, tritt uns aus dem Werke eine schon ziemlich fertige musikalische Kraft entgegen, denn die Symphonie bekundet sich als ein Werk, welches nicht blos von entschiedenem musikalischem Talente zeugt sondern auch von einer Gestaltungskraft, die für ein Op. 4 überraschend ist. Durch das ganze Werk geht eine Frische, die wohlthuend ist; man fühlt, daß der Componist mit Leichtigkeit geschaffen hat; nirgends quälerische Arbeit. Und wenn dabei auch einmal etwas mitunterläuft, was sich hätte anders aussprechen lassen, so nimmt man das doch gern mit hin, weil man durch das Ganze dafür entschädigt wird. Eine solche Symphonie in unserer Zeit muß man schon willkommen heißen und nicht mit dem kritischen Secirmesser weniger Gelungenes herausschneiden, um zu beweisen, daß neben viel Licht auch viel Schatten sei. Der erste Satz reißt uns sogleich mitten in die Sache hinein, das Thema kündigt sich ohne Umschweife an; es tritt uns schlagfertig entgegen mit einem gewissen jugendlichen Uebermuthe und nicht ohne nordische Eigenthümlichkeit.

Auch das zweite Motiv ist nicht ohne Reiz und steht mit dem Hauptthema auf bestem Fuße.

pp Horn.

Die Verarbeitung dieser Motive und ihre wirksame Verwendung und Steigerung macht diesen ersten Satz zu einem höchst lebendigen und anregenden Tongemälde. Die Themen sind zwar etwas kurz und knapp gehalten, haben keine symphonische Breite und Langathmigkeit, wirken aber durch ihre Bestimmtheit und keck auftretende Entschiedenheit sehr belebend und erfrischend. Den zweiten Satz hat der Componist Andante bezeichnet, seine ganze Anlage aber und Durchführung beansprucht vielmehr den Namen Adagio. Dieser zweite Satz ist in der Symphonie wohl das beste Stück. Hier ist langathmige Gefühlsströmung, Breite der Empfindung; die Themen, höchst edel erfunden, wirken einestheils durch interessante Harmonie, anderntheils durch eine reiche und in ihrer mannigfachen Abwechslung fesselnde Instrumentation und formell durch ihre allseitig befriedigende Durchführung. Sogleich beim Anfang fühlt man, was uns dieser Satz mit seinem breiten Thema zu bringen verspricht:

p

Ebenbürtig ist ihm das zweite Hauptthema, zuerst von den Holzbläsern und Hörnern allein vorgetragen:

Eine schöne, weihevolle Stimmung ruht über dem ganzen Satz und kann nimmer, wenn er ebenso stimmungsvoll vorgetragen wird, seine Wirkung verfehlen. Das darauf folgende Allegretto scherzando ist jedenfalls auch eine interessante Nummer des Werkes, es fehlt ihm nicht an Pikantheit und nationalem Beigeschmack, auch die Instrumentation bietet manchen überraschenden Zug; ich glaube aber nicht zu irren, wenn ich behaupte, daß der Satz an einer gewissen Ueberladenheit in der Instrumentirung leidet, wodurch seine Wirkung etwas beeinträchtigt wird. Hier und dort sind die Farben etwas zu dick aufgetragen und contrastiren zu stark gegen den eine durchsichtigere Anlage erheischenden Gedanken. Namentlich finden die Holzbläser eine ungewöhnlich reiche Behandlung; sie haben keine leichte Aufgabe, wenn sie das leichtbeschwingte Wesen in seiner Zartheit zum richtigen Ausdruck bringen wollen. Im Finale geht die Fahrt wieder mit vollen Segeln. Nordisches, kraftvolles Heldenthum mit stark nationeller Färbung spricht sich in ihm aus. Die Themen sind wieder charakteristisch und eigenartig, sodaß man ein frisches, lebensvolles Bild mit stark ausgeprägter Zeichnung empfängt.

Das ganze Werk verräth deutlich, daß der Componist nicht ohne Einfluß von Franz Schubert, Rob. Schumann und Gade geblieben ist, allein die Einwirkungen dieses Einflusses sind mehr allgemeiner Natur und nicht in sehr deutlich erkennbaren Zügen ausgeprägt, denn daneben ist so viel Eigenartiges ausgesprochen, daß man Unrecht hätte, wollte man hierin etwa bloße Nachahmung finden. — Emanuel Klitzsch.

Correspondenz.

Weimar.

Die „Wagnervorstellungen" sind am 19. d. M. mit dem „Fliegenden Holländer" eröffnet worden. Dank sei es der energischen Initiative Franz Liszt's, des Meisters, welcher Wagner's Genius zuerst in seiner vollen Bedeutung erkannte: Weimar ist die Stadt, dessen Hofbühne den Wagner'schen Dramen am Längsten einen rationellen und regelmäßigen Cultus gewidmet hat. Nach Liszt's Scheiden von Deutschland hat die Pflege dieser Opern besonders seit Beginn der Intendantur des Hrn. v. Loën, dieses um Weimar's Theaterzustände so hochverdienten Mannes, erneuten Aufschwung genommen. Kann man somit annehmen, daß den Weimarischen Kräften diese Werke seit Jahren in Fleisch und Blut übergegangen sind, und gehörten in der That die hiesigen Aufführungen mit der bisherigen Besetzung schon zu den besten überhaupt, mußten dieselben durch Gewinnung einer Reihe der namhaftesten Wagnersänger zu einem vereinigten Gastspiel erhöhten Glanz und vermehrte Anziehungskraft erhalten; für Letzteres gab denn auch das vollständig gefüllte Haus Zeugniß ab. — Hr. v. Milde hatte den Holländer darzustellen, Frl. Reiß die Senta, von Auswärtigen waren Hr. Scaria aus Dresden als Daland und Hr. Dr. Gunz aus Hannover als Erik betheiligt. Was die Darstellung des „Fliegenden Holländer" selbst betrifft, so ist die Palme unbedingt Hrn. v. Milde zuzuerkennen. Man sollte glauben, Richard Wagner habe die Rolle eigens für Hrn. v. Milde geschrieben. Dies ist nun zwar nicht der Fall, Milde hat aber seine Aufgabe derart erfaßt, durchdacht und durchdrungen, er spielt und singt so poesievoll, so wahr und edel, so völlig frei von aller Bühnenschablone, er weiß seine immer noch herrlichen Stimmmittel und seine ganze Persönlichkeit so vortrefflich zu verwerthen, daß der Eindruck gradezu ein geistig zwingender, unwiderstehlicher, im Innersten ergreifender und erschütternder ist. An diesen Holländer glaubt man, muß man glauben, und der schwärmerische Drang, welcher Senta treibt, den Dulder zu erlösen, wird gegenüber dem unsagbaren Schmerze, wie Milde ihn so überzeugend darzustellen weiß, vollkommen begreiflich. Bewundernswerth ist die Kunst, mit der Hr. v. M. seine Stimme zu benutzen versteht. Niemals ein Haschen nach Effect, niemals ein Buhlen um die Gunst des Publicums, und doch, wie deutlich und machtvoll weiß er auch bei stärkster Instrumentation und in jedem Ensemble durchzudringen, ohne je das Maß des Schönen zu überschreiten! v. Milde gehört ohne Frage zu den allerbedeutendsten Wagner-Sängern und Darstellern, welche die Gegenwart besitzt. Wir glauben nicht, daß er als fliegender Holländer zu übertreffen ist. Die Weimarische Bühne darf stolz darauf sein, einen solchen Künstler den ihren zu nennen. — Sichtlich angeregt durch die an diesem Abend herrschende belebte künstlerische Stimmung, bemühte sich Frl. Reiß, ihr Bestes zu geben. Sie stellte die Senta mit tiefem Verständniß und in sorgfältigster Ausarbeitung dar, wie denn auch bei ihr als Sängerin die gute Schule nicht zu verkennen war. An packenden Momenten in Spiel und Gesang ließ sie es nicht fehlen, und sie darf es sich zum Ruhme anrechnen, daß sie neben Hrn. v. Milde und den hervorragenden Gästen so siegreich sich zu behaupten wußte. Die Weimarer sagten, Frl. Reiß habe sich selbst übertroffen. Hr. Scaria dürfte

wohl bezüglich seiner Stimme einer der „stärksten" Bassisten der jetzigen Zeit sein. Sein Material ist überaus macht- und prachtvoll, seine Aussprache von vorzüglicher Deutlichkeit und Schärfe. Es gelang ihm prächtig, in seiner ganzen Haltung den derben, breitspurigen Seemannston zu treffen, und bei den stärksten Stürmen des Orchesters, der Winde und des Donners kam ihm die Wucht seines Organes vortrefflich zu statten. Wir glauben nur, daß Hr. Scaria des aufrichtigen Beifalls der Musiker und Kenner noch sicherer sein würde, wenn er bei seinen Schlüssen die Kunst des portamento in weniger ausgedehnter Weise zur Anwendung brächte und wenn er den Verlockungen, durch möglichste Stärkeentfaltung die Hände des Publicums in schallende Vibration zu bringen, mit künstlerischem Heldenmuthe widerstünde. Wen die Natur mit so ausnahmsweise schönen Mitteln begabt hat, dem hat sie hohe und ernste Verpflichtungen gegen die Kunst auferlegt. Zudem wird man sich nicht verhehlen können, wie leicht eine so vorzügliche Stimme durch Ueberanstrengung Einbuße erleiden kann, ein Fall, an den mit Bezugnahme auf Hrn. Scaria jeder seiner Bewunderer nur mit Bedauern und Schrecken denken mag. Hr. Dr. Gunz verstand es, nicht nur seine sehr schöne und ausgiebige Tenorstimme zu verwenden, um als der hervorragende und berühmte Sänger sich zu zeigen, als welcher er mit Recht längst anerkannt ist — er wußte auch durch Auffassung des Charakters das Interesse für Erik in hohem Grade zu wecken. Erik spielt im Allgemeinen eine ziemlich bemitleidenswerthe Rolle — nur dem verstorbenen Sänger Schnorr rühmte man nach, daß er, wie Allem, was er darstellte, so auch dieser Wiedergabe eine besondere Bedeutung verliehen habe. Gunz wußte dem Erik so viel Halt und solche bestimmte Umrisse zu geben, er wußte die Liebe zu Senta so glücklich mit männlichem Groll über Nichterwiederung seiner Neigung zu mischen, daß dem Bedauern für Erik mindestens ebenso viel Respekt für diesen kräftigen, aufgeregten Jägerburschen sich beigesellte. — Ein wahrer Hochgenuß, den das Ensemble dieser vier Hauptdarsteller bot!

Der Chor, wenn auch nicht aus so vorzüglichen Stimmen zusammengesetzt wie an den Hoftheatern zu Wien, Berlin, Dresden und Hannover, ist dennoch sehr zu loben; nicht nur sang er rein und gut, (und das kann leider von vielen Chören an großen Stadttheatern nicht behauptet werden) sondern er spielte auch bis auf's einzelne Mitglied höchst belebt, (wiederum sehr im Gegensatz zu dem steifen, gleichgültig unbeholfenen Wesen sonstiger Theaterchormitglieder). Wie trefflich gruppiren sich z. B. die Spinnerinnen bei Senta's Ballade, wie antheilvoll verfolgen sie den Gesang, wie verschieden ist die Art und Weise der Einzelnen, ihre Theilnahme auszudrücken! Ueberhaupt sind die durchaus angemessene, malerische Inscenirung wie die Regie nur zu loben. Man sah recht deutlich, was selbst mit geringen Mitteln und auf kleinen Bühnen geleistet werden kann, wenn nur die Leitung in den richtigen Händen und genügendes Verständniß für die charakteristischen Momente vorhanden ist. — Oft genug ist hervorgehoben und auseinandergesetzt worden, wie ganz besonders in den Wagner'schen Werken die vielen bedeutsamen Züge der Orchestermusik nicht außer Acht gelassen werden dürfen, wie vielmehr die Bewegungen der Hauptdarsteller, nicht minder des Chores, der Statisten, ja wie selbst die decorativen Zuthaten, hier also die Blitze, das Pfeifen des Windes, das Knarren der Taue, die Bewegung der Schiffe u. s. w. damit in genaueste Uebereinstimmung gebracht werden müssen, wenn anders die volle Wirkung erreicht werden soll. Auf der Weimarischen Bühne ist dies in nicht genugsam zu lobender Weise der Fall. Es würde zu weit führen, auf alle Einzelheiten einzugehen, so verlockend es auch ist. Es sei nur erwähnt, daß die Meerespoesie im ersten Akt, ebenso im dritten, zur vollen Geltung kam, daß die niedrige Schifferstube des zweiten Aktes viel charakteristischer und stimmungsvoller sich erwies, als die hohen Prunkgemächer, welche andern Orts bei dieser Scene vorgeführt werden, daß man im Großen wie im Kleinen sieht, mit welcher Liebe und Sorgfalt man darnach getrachtet hat, den Wagner'schen Intentionen nach allen Kräften gerecht zu werden. So konnte es denn nicht fehlen, daß der erste Akt eine nach anderweitigen Aufführungen gar nicht zu bemessende, ungeahnte Wirkung erreichte — der zweite Akt ist seines Erfolges bei nur leidlicher Darstellung ohnehin sicher — daß das Interesse an der ganzen Vorführung von Anfang bis zu Ende in höchster Weise gefesselt blieb, daß das Publicum sehr animirt war, daß die vier Hauptdarsteller nach jedem Akte stürmisch und mehrmals gerufen wurden, daß am Schlusse nach nicht endenwollenden Beifallssalven auch Hr. Hofkapellmeister Lassen namentlich verlangt wurde und erscheinen mußte, um den Dank der ungemein begeisterten Hörer in Empfang zu nehmen. Und diesen Dank hat Lassen in vollem Maße verdient. Er dirigirte bewunderungswürdig und wußte durch seine elastische Temponahme den musikalischen Theil der Oper in einen selten so schön gelösten Fluß zu bringen. Das Orchester folgte in geschmeidigster Weise und erwies sich, seinen alten Wagnerruhm bewahrend, als vortrefflich. — Aus welchen Gründen im dritten Akt der Chor zwischen den Mädchen und den norwegischen Matrosen gekürzt worden war, wissen wir nicht anzugeben. Wir können diese Kürzung angesichts der ohnehin nicht langen Oper nur bedauern. Der Zeit nach wird der dritte Akt dadurch gradezu verstümmelt, der Gegensatz zu der zweiten Scene, welche sich zwischen den Matrosenchören des norwegischen Schiffes und des gespenstigen Holländers entwickelt, wird geschwächt und damit die ausgiebige Wirkung dieser wunderbaren Scene selbst. Abgesehen hiervon ist die erste der Weimarischen Wagnervorstellungen als durchaus gelungen zu betrachten. Möge den anderen ein gleicher Erfolg bevorstehen, möge dadurch dem Leiter dieser höchst dankenswerthen Unternehmung, Hrn. Intendant von Loën der schönste Lohn werden! — Mittwoch den 22. wird „Lohengrin" mit Hrn. Niemann, Frau Mallinger, Hrn. v. Milde, Frl. Brandt und Hrn. Scaria, Sonntag den 26. „Tannhäuser" mit Niemann und Frl. Garthe aus Hannover, Mittwoch den 29. „Meistersinger" mit Nachbaur und Frau Mallinger folgen. Nur ungern vermissen wir unter den auswärtigen Sängern den anerkannt besten „Beckmesser" Herrn Degele aus Dresden, der es so gut verstanden hat — und das ist bei dem vielfachen Vergreifen dieser Rolle nachdrücklich zu betonen — das Komische in Beckmessers Charakter immer mehr des Possenhaften zu entledigen, der mit Recht nicht vergißt, daß der Stadtschreiber einer alten Reichsstadt immerhin eine angesehene Persönlichkeit sein mußte, welche die Würde des Amtes zu wahren hatte, wenn auch der Träger desselben, in diesem Falle Beckmesser, durch Pedanterie, geckenhafte Verliebtheit und übermäßige Eitelkeit sich lächerlich macht. Soviel wir von anderen Darstellern gesehen, kommt bis jetzt keiner Hrn. Degele in dieser Rolle gleich, und da nun einmal zu den in Rede stehenden Weimarischen Wagneraufführungen die bedeutendsten auswärtigen Kräfte mit herangezogen werden sollten, wird unsere Verwunderung über Hrn. Degele's Nichtbetheiligung gerechtfertigt erscheinen. — Von Nah und Fern hatten sich Künstler und Berichterstatter in Menge eingefunden, es fehlte nicht an bekannten Gesichtern von der Tonkünstlerversammlung her. Belgien und Frankreich stellten sogleich eine ganze Heerschaar, Riccordi aus Mailand, das Londoner „Athenäum" hatten ihre Referenten gesandt, die Hannover'sche Zeitung Uhde, die Nationalzeitung Frenzel, das Dresdner Journal Dr. Stern, und es war wirklich nur als ein Versehen zu betrachten, wenn einer der zahlreichen Gäste, die Weimars Straßen und seinen Kunsttempel füllten, nicht als Musiker oder Schriftsteller sich erwies. — 317.

Hannover.

Unsere Hofbühne ist einige Tage nach Pfingsten geschlossen worden; aus den letzten Wochen ist so gut wie gar Nichts zu berichten; dafür will ich jedoch den statistischen Nachweis über die Thätigkeit (eigentlich muß man Unthätigkeit sagen) unserer Oper während der ganzen verflossenen Saison geben. Aufgeführt wurden: 35 verschiedene Opern von 20 Componisten; Mozart hatte mit 4 Opern 12 Aufführungen, Wagner und Meyerbeer jeder 3 O. mit 11 Auff., Donizetti 3 O. mit 10 Auff., Weber 2 O. mit 10 Auff., Marschner 3 O. mit 7 Auff., Auber 2 O. mit 7 Auff., Flotow und Boieldieu jeder 2 O. mit 5 Auff., Gounod 1 O. mit 5 Auff., Beethoven, Lortzing und Kreutzer jeder 1 O. mit 4 Auff., Rossini 1 O. mit 3 Auff., Gluck, Verdi, Mehul, Bellini und Adam je 1 O. mit 2 Auff. und Nicolai 1 Auff. Ueber die hohe Ziffer der Novitäten werden Sie erstaunen; es war — eine, allerdings eine schwerwiegende, nämlich „Die Meistersinger". Neu einstudirt wurden „Vampyr" sowie „Maurer und Schlosser". Gäste sah die Oper zehn; Frl. Orgeni gastirte 8 Mal, Frl. Hänisch 12 Mal, Frl. König 2 Mal, Frau Zottmayr 2 Mal, Frl. v. Lutterotti 2 Mal, Frl. Sagawe 1 Mal, Hr. Krüger und Hr. Lederer je 1 Mal, Hr. Erdmann 2 Mal und Hr. Müller 28 Mal. Die meisten dieser Gastspiele fanden am Schluß der Saison statt und waren keine Kunstgastspiele sondern Proberollen; leider macht der Theaterzettel hierin keine Unterscheidung. In Proberollen bewährten sich die Damen v. Lutterotti und Sagawe so gut, daß sie engagirt wurden; beide sind Anfängerinnen und auf den Brettern ganz neu. Nur zu sehr wird unser schönes Theater trotz seiner reichen pecuniären Hilfsmittel zur Versuchsstation für Anfänger gemacht; es läßt sich denken, wie deshalb die Opern zum Theil zu Gehör kommen. Frl. Sagawe zu hören war mir versagt; als Orsino sah ich Frl. v. Lutterotti; sie besitzt einen sehr tiefen Alt von noch mangelhafter Schule, nimmt es aber anscheinend sehr ernst mit der Kunst. Ich fürchte nur, die Stimme ist für unser großes und akustisch keineswegs günstiges Haus zu schwach. Gleich genannten Damen ist nun Hr. W. Müller (Tenor) definitiv in den Verband unserer Bühne eingetreten; auch er ist noch Anfänger, berechtigt aber zu Hoffnungen. Ausgenommen, daß „Don Juan" endlich acht Tage vor dem Schlusse des Theaters noch erschien, wo man ihn den ganzen Winter schmerzlich vermißt hatte, konnten die letzten Opernaufführungen kein tieferes Interesse mehr erwecken; unlustig und gedrückt von der großen Hitze war sowohl das Publicum als die Sänger. Frl. Hänisch hat mit allen Ehren Abschied genommen; Dr. Gunz trat noch zwei Mal auf, namentlich als Octavio entzückend. Dies war bei jener Vorstellung, mit welcher die Saison geschlossen ward; acht Tage früher hatte Hr. Lederer von Berlin die Partie gesungen, ohne damit zu effectuiren; gänzliches Fiasco aber machte Hr. Krüger, ebenfalls von Berlin, als Tamino. Diese Gastspiele würden nicht nöthig gewesen sein, hätte man den trefflichen Tenoristen Pirk (jetzt in Wien) hier gefesselt; sein Contract ist nicht wieder erneuert worden, weil eine Differenz von — zweihundert Thalern der Zankapfel war, über den keine Einigung erzielt werden konnte. Der Sänger, der hier mit Recht sehr beliebt war, verließ uns, und nun beziehen die Gäste an Honorar weit mehr als jene 200 Thaler und das Opernrepertoir liegt in Ansehung des Tenoristenfachs im Wesentlichen allein auf den Schultern von Gunz; übel sieht es aus, wenn er erkrankt oder beurlaubt ist, wie dies eben letzthin der Fall war. Wie das Repertoir zuletzt kläglich im Sande verlief und die Signatur größter Langweiligkeit trug, so auch die einzelnen Vorstellungen. Der Chor fängt an, alt zu werden, ohne daß er rekrutirt wird; der Damenchor ist eine wahrhaft klassische Sammlung von Antiken. Ueber Alles ungenügend ist aber die Regie. Zu einer Gruppirung der Massen wird auch nicht einmal der Versuch gemacht, selbst nicht da, wo es auf der Hand liegt, daß der chronische Halbkreis der Güter Höchstes nicht ist, wie z. B. im letzten Freischützacte. Hier wie in allen andern Opern kommen die Sänger vor den Souffleurkasten, singen den Jägerchor und machen links um kehrt, statt daß sich ein Bild fröhlichen, frischen Waidmannstreibens vor dem Auge des Zuschauers entrollt. Wenn im vierten Acte der „Afrikanerin" unsere zahmen Wilden nach Meyerbeer's Klingklang aufziehen, halten sie weder Schritt noch Tact; alle ähnlichen Aufzüge ꝛc. sind ein wirres, das Auge jedes Verständigen beleidigendes Durcheinanderlaufen ohne Ziel und Ordnung. Nur der heilloseste Schlendrian kann solche Dinge so einreißen lassen. Die neuen Opern werden von einem Regisseur inscenirt, der von Musik sicher Nichts versteht; „Die Meistersinger", übrigens bei uns sonst eine so gute Vorstellung, leiden ganz besonders unter dieser Kenntnißlosigkeit — die Leitmotive der Zünfte, Lehrbuben ꝛc. treten im Orchester auf, aber regungslos stehen Jene oben; Beckmesser singt „Hei, wie sich die Buben freu'n", und wenn er es gesungen hat, dann machen die „Buben" einige verunglückte, zappelnde Bewegungen der Freude — ganz wie auf Winkeltheatern der Held einen Schuß ꝛc. hört, den der Inspicient drei Minuten später abfeuert oder sich in sein Schwert stürzt, auch wenn es nicht aus der Scheide will. Der letzte Act — in Berlin glänzend inscenirt — verfällt hier total dem Wirrwarr; nur aus einer einzigen Loge kann man die Tribüne der Meister übersehen, nämlich aus derjenigen des hier commandirenden Generals. Wie aufmerksam für diesen! Trotzdem immerfort von einem „König mit der Harfe und langem Bart in der Meister Schild" die Rede ist, erscheint dieser Schild endlich mit einem — Lorbeerkranz, der über einer Harfe hängt; von einem König David ist keine Spur zu sehen. Ich schreibe die Wahrheit, so unglaublich sie klingt; mit dieser Litanei könnte ich noch bis in's Unendliche fortfahren, ziehe es aber vor, dieses unerquickliche Thema abzubrechen. Wie viel lieber möchte ich loben — aber es ist unmöglich. —

Ganz kurz theile ich noch mit, daß hier eine zweite Opernbühne in dem Vergnügungslocale „Tivoli" etablirt ist; es sind ganz tüchtige Kräfte dabei; die Leute haben allesammt den besten Willen. Künstlerische Anforderungen darf man freilich nicht eben stellen, aber für 5 Sgr. Spielopern wie „Wildschütz", „Weiße Dame" ꝛc. so durchaus anständig zu hören, erscheint mir ein Gewinn. Der lyrische Tenor der Gesellschaft ist Theodor Wachtel's Sohn, für den es Schade ist, daß seines Vaters Name zu Parallelen herausfordert; der junge Mann würde andernfalls sicher oftmals milder beurtheilt werden, denn er ist in der That gar nicht so übel. — Hermann Uhde.

Halle.

Der Haßler'sche Gesangverein, der sich um die Pflege der Musik in unserer Stadt durch höchst gelungene Aufführungen schon oft verdient gemacht hat, veranstaltete am 20. ein geistliches Concert in der Marktkirche, dessen hauptsächlichster Zweck es war, den hier seit langer Zeit vernachlässigten a capella-Gesang wieder zu Ehren zu bringen. Das reiche Programm bestand aus zwölf Nummern, denen eine Orgel-Canzone von Bach vorausging; zwei Arien, ein Duett und ein Terzett boten außerdem angenehme Abwechslung. Eine sehr sinnige und dankbar anzuerkennende Idee des Dirigenten war es, seinen Zuhörern gleichsam eine historische Entwicklung des a capella-Gesanges vorzuführen. Denn dem Alta trinità beata aus dem 15. Jahrhundert folgten Gesänge von Eccard, Palestrina, Marcello, Bortniansky, Lotti, Stadler, Mozart, Brahms und E. Naumann. Selten mag ein Berichterstatter in der glücklichen Lage sein, wie wir in diesem Falle im Einklang mit dem allgemeinen Urtheil nichts tadeln sondern nur das einmalige Aufführen dieser interessanten

Stücke bedauern zu müssen; diese Anerkennung ist aber der schönste Lohn, welcher dem Dirigenten und dem Vereine für das fleißige Studium werden kann. Denn an Mühe und Arbeit kann es nicht gefehlt haben, sonst wären so vollendete ja zum Theil ideale Leistungen wie z. B. die Wiedergabe des Alta trinità und des geistlichen Liedes von Brahms nicht möglich. Die tiefe Auffassung, sorgfältige Nuancirung, stetige Reinheit und schöne Fülle des Tons bis zum *pp* waren von ergreifender Wirkung; namentlich war der Männerchor so vorzüglich, wie wir ihn hier gehört zu haben uns nicht erinnern, und die Befürchtungen mancher Freunde des Vereins, die besonders mit diesem Programm das Unternehmen als ein Wagniß hinstellten, wurden zu ihrer Freude auf das Glänzendste widerlegt. Kurz, der Haßler'sche Gesangverein ist durch diese gelungene Aufführung auf's Neue in der Achtung des Publicums gestiegen, welches hoffentlich den ferneren Bestrebungen des hochverehrten Dirigenten mit Freuden entgegenkommen wird. — F. W. E.

Oldenburg.

Ihr geschätztes Bl. erhält so selten und vereinzelt Mittheilungen über unser hiesiges Kunstleben, daß es fast den Anschein hat, als ob dasselbe wenig des Beachtenswerthen böte. Daß sich dies jedoch keineswegs so verhält, vielmehr namentlich durch unseren verdienstvollen und gewiegten Hofcapellmeister Albert Dietrich der Gegenwart ebenso liebevoll Rechnung getragen wird wie der Vergangenheit und überhaupt die Auswahl der Werke durchweg von gediegenem Geschmacke zeigt, wird Ihnen folgende für sich selbst sprechende Zusammenstellung unserer letzten Winterprogramme sagen. In der verflossenen Saison kamen in den acht Abonnementconcerten der großherzogl. Hofkapelle unter Leitung von Dietrich folgende Werke zu Gehör: Symphonien: von Beethoven No. 8, Eroica und Cmoll, von Mozart Cdur mit der Schlußfuge, von Haydn Esdur (No. 3 der Härtel'schen Ausgabe) und Cmoll, von Schumann No. 3, Esdur, von Gade No. 3, Amoll und von Bierling Symphonie Cdur (unter Leitung des Componisten), Ouverturen: von Beethoven zu „Leonore" No. 3, „König Stephan" und „Egmont" — von Mendelssohn zu „Hebriden" und „Sommernachtstraum" — von Schumann zu „Genovefa" — von Cherubini zum „Wasserträger" und „Anacreon" — von Weber zu „Oberon" und „Euryanthe" — von Franz v. Holstein zum „Haideschacht" — von Reinecke zu „König Manfred" und „Dame Kobold" (letztere unter Leitung des Componisten) — und von Horneman zu „Aladdin"; außerdem von Lachner Variationen und Marsch aus der Dmoll-Suite (No. 1) — von Reinecke Entreact aus „König Manfred" (zwei Mal, ein Mal unter Leitung des Componisten) — von Raff Adagietto aus der Cdur-Suite — und von Schubert Entreact aus „Rosamunde" (No. 2), von Concertstücken Clarinetten-Concert von Julius Rietz (Hr. Hofkapellmus. Pauling), Mendelssohn's Violin-Concert und Beethoven's Gdur-Romanze (Hr. Richard Barth aus Münster), Concert für Harfe von Parish-Alvars (Frl. Helene Heermann aus Baden-Baden), Concert für Pianoforte (Fismoll) von Carl Reinecke (Reinecke), Concert für Streichorchester, zwei Violinen und Violoncell von Händel (die HH. Engel, Krollmann und Ebert) — Violin-Concert von Max Bruch (Hr. Concertm. Engel) — und Concertstück für vier Hörner und Orchester von Schumann (die HH. Westerhausen, Fritzsche, Kresser und Hammer); von Instrumental-Solostücken zwei Stücke für Violine von Bach (Hr. Barth) — Phantasie von Parish-Alvars und zwei Stücke von Godefroid für Harfe (Frl. Heermann) — Sonate Op. 28 von Beethoven, Notturno von Chopin, Marcia giocosa von Hiller und „Am Springbrunnen" von Schumann für Pianoforte (Hr. Reinecke); von Arien und Liedern „Die Priesterin der Isis in Rom" von Max Bruch, Ah! perfido von Beethoven, „Von ewiger Liebe" von Brahms und die „Soldatenbraut" (Frau Joachim) — Arien aus „Elias", „Hans Heiling", Lieder von Rheinthaler und Schubert (Hr. Otto Schelper) und Concertarie von Ludwig Meinardus (im Singvereinsconcert Frau Hüfner-Harken).

Der Singverein, ebenfalls unter Albert Dietrich's Leitung, brachte zur Aufführung: Das Oratorium „Athalja" von Händel, eine Motette von Haydn, einen Altchristlichen Bittgesang von Albert Dietrich (neu), die „Kreuzfahrer" von Gade, die „Walpurgisnacht" von Mendelssohn, die „Brauthymne" von Hermann Zopff, Lieder für Frauenchor von Carl Reinecke (aus Op. 100), Lieder für gemischten Chor von Albert Dietrich (aus Op. 21) und Lieder für Frauenchor (aus Op. 17) sowie die „Liebeslieder-Walzer" von Johannes Brahms.

Soiréen für Kammermusik wurden veranstaltet von den HH. Engel (erste Violine), Röhr (zweite Violine), Schmidt (Viola), Ebert (Violoncell) und A. Dietrich (Pianoforte) und in denselben zu Gehör gebracht: Streichquartette von Beethoven: in Fdur (Op. 59), Esdur (Op. 74) und Fdur (Op. 18, No. 1) — von Haydn (Bdur, Op. 76) — von Mozart (Cdur, No. 6) — von Dittersdorf (Esdur) — von Schumann (Adur) — Serenade für Streichquintett und vier Blasinstrumente von Ernst Naumann (neu) — Sonate für Pianoforte und Violine von J. O. Grimm — Duo für Pianoforte und Violoncell von L. Meinardus — Trio (Bdur, Op. 52) von Rubinstein — Clavierquartett von Schumann — und das „Forellen-Quintett" von Franz Schubert.

Außerdem wurden in einem Hofconcerte aufgeführt: eine Symphonie (Ddur) vom Prinzen Peter v. Oldenburg und Albert Dietrich's Dmoll-Symphonie. —

Odessa.

Wir haben im verflossenen Jahre so hervorragende Künstler in unseren Mauern gesehen, daß es nachgrade nothwendig wird, über so bemerkenswerthe Begebenheiten zu berichten. Wieniawski, Ant. Rubinstein, Laub, Beseķirsky und neuerdings Tausig haben nämlich hier allmählig eine ganze Reihe von Concerten gegeben. —

Unser Publikum, das aus einem Conglomerat der verschiedensten Nationalitäten besteht, ist in seinem Geschmack nach ebenso viel Richtungen hin getheilt. Von der Verdi'schen Oper an, mit der uns ein stabiles italienisches Theater bis zum Ueberdruß versorgt, bis zum gediegeneren Geschmack an Beethoven's, Schubert's, Mendelssohn's, Schumann's rc. Werken, für jede Gattung giebt es hier eine Anzahl Freunde. Je nach dem Bildungsgrade gehört man zu den Theater- oder Concertbesuchern; die letzteren recrutiren sich aus der intelectuell höheren Klasse und sind zahlreich genug um einen Concertsaal zu füllen, nur muß der Künstler ein Renommée mitbringen, welches den Hörer der Mühe überhebt, ein eignes Urtheil zu fällen. Rubinstein und Wieniawski hatten auf diese Weise leichtes Spiel, ihre Namen sind in ganz Rußland bekannt; kein Wunder, wenn der Saal zu wiederholten Malen gefüllt war. Tausig dagegen kam wohl von Petersburg, woselbst er mit einem seit Liszt unerhörten Erfolge concertirt hatte, dessenungeachtet mußten sich die Musiker viel Mühe geben, um dem Publikum die Bedeutung dieses Künstlers klar zu machen, und als am ersten Concertabend unsere Clavierspieler in stummem Entzücken nicht Worte genug finden konnten für die Pracht dieser Kunstleistung, da waren noch Viele der Zuhörer in Zweifel, was sie von der Sache zu halten hätten und meinten endlich: er spiele ohne Gefühl; eine banale Redensart, die dort anfängt, wo das Begreifen aufhört. Tausig's Programm bestand aus der Sonate Op. 53 von Beethoven, Allegro vivacissimo von Scarlatti, Nocturne Op. 4 von Field, Ballade Op. 47, zwei Mazurken und Polonaise in Asdur von Chopin

ferner der Barcarolle No. 4 von Rubinstein, Serenade (Shakespeare) von Schubert, Walzercaprice von Tausig und Don Juan-Fantasie von Liszt. Im zweiten Concert hörten wir von größeren Werken: die Fantasie Op. 15 von Schubert, die 32 Variationen von Beethoven, Präludium und Fuge von Bach, Rhapsodie hongroise von Liszt und Mehreres von Chopin und Schumann sowie Weber's „Aufforderung zum Tanz" mit Tausig's Arabesken. Wir sind, um es frei zu gestehen, große Verehrer des Geist- und Sinnvollen in Rubinstein's Reproduction, doch können wir nicht umhin, der Virtuosität Tausigs einen Triumph zuzugestehen, wie ihn die executive Kunst nie größer gefeiert hat und ich glaube, daß, wenn sich Tausig einmal entschließen wird, eine größere Concertreise nach Paris, London, überhaupt nach Ländern und Städten anzutreten, wo man gehörig „Lärm schlägt", — er mit seiner blendend prachtvollen Spielweise ganz enormes Furore machen wird.

Im Uebrigen befinden wir uns hier mit unserem musikalischen Leben auf ziemlich primitivem Standpunkte. Ein Zusammenwirken der zerstreuten Elemente ist bis jetzt noch nicht möglich gewesen und wo ein Versuch gemacht wurde, ist er an tausend Hindernissen gescheitert. Der Gesang, unter Leitung des Referenten, hat hier großes Terrain, doch ist er auf sich selbst beschränkt, ohne orchestrale Unterstützung. Für das Clavier sind manche tüchtige Kräfte thätig, wie Feldau und Andere, andere Instrumente aber sind nur durch Frank und das von ihm gebildete Quartett mit Rabuschka und Kummer vertreten; ihr Zusammenspiel verdiente wohl mehr Anerkennung, als es bis jetzt gefunden hat.

Der verflossene Winter brachte uns eine Anzahl Concerte, in denen jeder einzelne Concertist seine Gönner mit Musik regalirte, wie sie ihm eben geläufig war. Ref. machte sogar einen Versuch mit Haydn's „Schöpfung" in kleiner Besetzung. Die alte, biedere Weise Vater Haydn's fand Wiederhall in gar manchen Herzen, sodaß es den Anschein hat, als könnte man auf diesem Wege bildend auf den Geschmack wirken.

Unsere italienische Oper, die den ganzen Winter über ihr Unwesen treibt, ist für den Sommer durch eine russische Oper abgelöst worden, welche vielen Zulauf hat und Enthusiasmus erregt. Nächstens Näheres darüber. — H. Ruff.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

London. Am 10. gab Hallé die sechste seiner Beethoven-Soiréen, in denen er allmählich sämmtliche Claviersonaten Beethoven's gespielt hat. — Das fünfte und sechste philharmonische Concert brachte von bemerkenswertheren Werken Spohr's „Weihe der Töne" und die Eroica. — Delaborde hatte als Pedal-Pianist in einigen Matinéen Erfolge. — In das Quintett der Musical Union ist an Stelle de Graan's Auer als erster Violinist getreten. — Im Crystallpalast steht die Aufführung der „Elisabeth" von Liszt mit Stockhausen und Frl. Tietjens bevor. —

Marienwerder. Am 11. Concert von de Ahna, W. Müller und Frau Wüerst; u. A. Bdur-Trio Op. 97 von Beethoven sowie Lieder von Wüerst und Schubert. —

Torgau. Am 10. brachte der unter Leitung des Dr. Taubert stehende Gesangverein unter Mitwirkung des Tenoristen Robert Wiedemann aus Leipzig zur Aufführung: die Iphigenienouverture, Tenorarie aus „Iphigenie in Tauris" sowie den Frühling und den Sommer aus Haydn's „Jahreszeiten". —

Wien. Am 12. kam in der Hofkapelle Liszt's Krönungsmesse von Neuem zur Aufführung. Unter Herbeck's Leitung wurde das Werk vorzüglich executirt. Das Violinsolo im Benedictus spielte Hellmesberger unübertrefflich. Besonders zu bemerken sind noch zwei zum ersten Male vorgeführte Einlagen von Liszt: ein Graduale, ein (beiläufig mit der Tradition des kirchlichen Ritus nicht übereinstimmender) Instrumentalsatz, der aus letzterem Grunde einige Opposition erregte, und ein Ave maris stella. —

Personalnachrichten.

— Auf dem Leydener Musikfeste trat für die plötzlich erkrankte Frau Bellingrath-Wagner Frl. Wederlin aus Dessau ein und sang mit großem Erfolge. —

— Der Musikalienverlag von N. Simrock in Bonn ist nach Berlin, der von F. E. C. Leuckart (Sander) in Breslau nach Leipzig übergesiedelt. —

— Chordirector Weinkopf am Wiener Hofoperntheater ist auf sein Ansuchen mit 900 fl. pensionirt worden. —

*— An Stelle des bisherigen komissarischen Intendanten v. Ledebur am Wiesbadener Hoftheater ist bis auf Weiteres der daselbst recht geachtete und beliebte Regisseur Abelon ernannt worden. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Die Aufführung der „Walküre" in München ist auf den 26. festgesetzt. Wüllner dirigirt. — Am Pfingstmontag fand in Wien die neunte Aufführung der „Meistersinger" vor übervollem Hause statt. Das Publicum, das sich bereits zum größten Theile in das Werk eingelebt hat, lohnte demselben und der vorzüglichen Darstellung mit ungetheiltem Beifalle. In diesen Tagen steht auch die erste Vorstellung des „Tannhäuser" im neuen Hause bevor, womit die Uebersiedelung der Oper für diese Saison beendet ist. — Am Berliner Hofoperntheater wird eine neue Oper „Fritjof" von Hopffer und am Carltheater in Wien Abert's „Astorga" einstudirt. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Bei A. Spina in Wien ist kürzlich ein Werkchen erschienen, welches Beachtung verdient: „Anleitung zum Spiele der Viole d'amour für Violinspieler" von J. Král, und zwar um so mehr, als die Virtuosen auf diesem Instrumente leider auszusterben scheinen und in der Regel durch Bratschisten ersetzt werden, wo es nöthig ist, wie in Berlioz' Harold-Symphonie oder in der Raoul-Romanze von Meyerbeer. Wer den tiefinnerlichen, seelischen Ton der Liebesgeige kennt, wird gewiß unser Bedauern theilen, zugleich aber auch das in Rede stehende Werkchen mit Freuden begrüßen, welches unseren jungen Violin- oder Violaspielern die vollständigste Anleitung zur Erlernung dieses Instrumentes giebt. Unser Repertoir bietet zwar, so weit uns bekannt, nur in den oben genannten Compositionen Gelegenheit zur Anwendung der Viole d'amour, doch fürchten wir nicht, daß Berlioz und Meyerbeer die letzten Componisten für dieses Instrument gewesen sind. —

Vermischtes.

— In Baltimore und Quito (Ecuador) sind Akademien für Musik errichtet worden. —

— In Boston wurde von der Behörde für den Musikunterricht in den öffentlichen Schulen die Summe von 32,000 Dollars angewiesen. —

— Die Parepa-Rosa-Opern-Gesellschaft in New-York hat kürzlich das Möglichste geleistet — binnen 27 Stunden drei Opern: den ersten Abend „Don Juan", den folgenden Mittag „Don Juan" und denselben Abend „Oberon"! —

— Aufsehen macht gegenwärtig eine von den Herren Hofinstrumentenbauer Wernicke und Kammermus. Koslek in Berlin erfundene Dämpfereinrichtung an den Blechblasinstrumenten, die, wenn sie sich bewähren sollte, einem lang empfundenen Uebelstande in unserer Instrumentation abhelfen würde. Beiden Herren ist ein Patent auf ihre Erfindung auf fünf Jahre für den Umfang des preußischen Staates verliehen worden. —

— Die niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst und der ihr affiliirte Verein für niederländ. Musikgeschichte haben kürzlich ihre Jahresberichte ausgegeben. Soweit sich aus denselben, da diesmal keine deutsche Uebersetzung beiliegt, entziffern läßt, waren Hauptpunkte der am 21. abgehaltenen Generalversammlung: nochmalige Ausschreibung des Preises von 350 holl. Gulden für eine Bibliographie des Organisten Jan Pieters Sweelinck, da bis jetzt erst eine einer kleineren Belohnung werthgefundene Schrift eingegangen ist, ferner die für zum ersten Male dort aufgeführte Werke niederländischer Componisten bestimmten Ehren-

prämien, welche ebenfalls im vorigen Jahre bei keinem einzigen Werke zur Verwendung gelangen konnten, der Modus des im Jahre 1871 abzuhaltenden Musikfestes, da die Kosten des vorjährigen in Rotterdam wegen geringer Betheiligung bedeutend die Einnahmen überstiegen haben, Sendung einer Deputation nach Bonn zur Beethovenfeier und Hebung des Volksgesanges resp. Gründung von Musikschulen, in denen mindestens in Gesang, Clavier, Violine und Orgel unterrichtet werden soll. Die Bibliothek ist von Neuem durch zahlreiche Geschenke bereichert worden, und noch mehr durch bedeutenden Ankauf großer und kleinerer älterer oder neuer Werke, unter denen sich z. B. „das deutsche Requiem" von Brahms, Bruch's „Schön Ellen", Kuhn's „Könige von Israel", Raff's 130. Psalm, Lachner's Dmoll-Suite, Schumann's „Faust" und Ouverture zur „Braut von Messina" befinden, von Büchern dagegen u. A. nur Bellermann's „Mensuralnoten" und Schletterer's Kirchenmusikgeschichte. — Der Verein für niederländ. Musikgeschichte hat in jedem holländischen Orte correspondirende Mitglieder für unausgesetzte Nachforschung und außerdem zahlreiche Protectoren. —

Bekanntmachung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Bei der am 29. Mai d. J. Nachmittags 3¼ Uhr in Weimar abgehaltenen Generalversammlung wurden nach § 24 der Statuten 10 Gesammtvorstandsmitglieder ausgeloft. Das Loos traf die Herren Klitzsch, Pohl, Wagner, v. Arnold, Köhler, Thiele, Volkmann, W. Stade, F. Liszt und v. Bülow.

Da außerdem Dr. Brendel durch Tod und Herr Professor Weitzmann freiwillig ausgeschieden, mußten im Ganzen 12 Gesammtvorstandsmitglieder neu- resp. wiedergewählt werden.

Durch Wiederwahl blieben in ihrem Amt die Herren Liszt, Wagner, Bülow, Volkmann, Stade, Pohl, Köhler; neugewählt wurden die Herren Dr. Alsleben in Berlin, Dr. Zopff in Leipzig, Hofkapellmeister Prof. Müller-Hartung in Weimar, Joachim Raff in Wiesbaden und Director Hellmesberger in Wien, welche Herren sämmtlich die auf sie gefallene Wahl angenommen haben.

Seit unserer letzten betr. Bekanntmachung sind dem A. D. Musikverein als Mitglieder beigetreten:

Herr Heinrich Gelhaar, Organist in Hanau.
Herr Alois Reckendorf, Clavierlehrer in Leipzig.
Fräul. Laura Kahrer, Tonkünstlerin in Wien.
Fräul. Hortense Voigt, Tonkünstlerin in Weimar.
Herr Ferd. David, Concertmeister in Leipzig.
Herr v. Mootz, Obrist-Lieutnant in Weimar.
Herr T. F. A. Kühn, Buch- und Musikalienhändler in Weimar.
Herr Dr. Kasten in Berlin.
Frau Viardot-Garcia in Baden-Baden.
Herr Heinr. Stiehl, Componist und Orgelvirtuos in Wien.
Herr C. Töpffer, Musiklehrer in Weimar.
Herr Ed. Bähring, Pianist in Nizza.
Herr Th. Ratzenberger, Professeur de musique in Vevey.
Herr R. Voigt, Buchhändler in Weimar.
Frau Louise Fischer, Gesanglehrerin in Zittau.
Herr J. Lichtenstein, Kaufmann in Weimar.
Herr R. E. Blum, Rechtsanwalt in Offenburg.
Herr Andréas Hallén, Tonkünstler in Gothenburg.
Herr Willi Thern, Tonkünstler in Pest.
Herr Louis Thern, Tonkünstler in Pest.
Herr Ludwig Barnay, großherzogl. Hofschauspieler und Regisseur in Weimar.
Herr Max Meyer, Tonkünstler in München.
Herr Dr. Jul. Lang, Redacteur in Preßburg.
Frau Caroline Richter. Musiklehrerin in Magdeburg.
Herr Ed. Arzberger, Fabrikdirector und Vorstand des Eisenacher Musikvereins in Eisenach.
Herr Hugo Bock, Musikalienhändler in Berlin.
Herr Hermann Wolff, Componist in Berlin.
Herr A. F. Dreßler, Componist in Berlin.
Herr O. Schröder, stud. med. in Altona.
Herr H. L. Blumenschein in Pittsburg (Amerika).
Herr F. E. Weikert in Utica (Amerika).
Frl. Hildegard Voigt in Eisenberg.
Herr Lorenz Spengler, Musikdirector in Cassel.
Herr Max Blume, Tonkünstler in Leipzig.
Fräul. Elisabeth Neumann, Musiklehrerin in Berlin.
Herr Gustav Krug, Appellationsgerichtsrath in Naumburg.
Herr Hugo Zech, Stadtcantor in Weimar.
Herr Georg Steinmetz, stud. phil. in Nürnberg.
Herr Eduard Schuré, Schriftsteller in Paris.
Herr Théophil Bovet in Neufchatel.
Herr F. Hölling, Pianofortefabrikant in Zeitz.
Herr F. F. Spangenberg, Pianofortefabrikant in Zeitz.
Herr Reinhold Schlick, Clavierlehrer in Frankenhausen.
Herr Albert Richter, Mitvorsteher des Musikvereins in Memel.
Herr R. Worgitzka in Berlin.
Fräul. Anna Worgitzka, Concertsängerin in Berlin.
Herr Franz Kullak, Musiker in Berlin.
Herr Carl Pfeifer, Schriftsteller in Preßburg.
Herr W. Pfeiffer, Pianist und zweiter Vorsitzender des Tonkünstlervereins in Berlin.
Herr L. Hoffmann, königl. Musikdirector in Berlin.
Herr C. Weidig, Pianofortefabrikant in Jena.
Herr. A. Schmidt, Organist in Langewiesen.
Herr August Schweinitz, Kreisrichter in Cölleda.
Frau Elise Nitze in Dresden.
Fräul. Auguste Götze, großherzogl. sächs. Kammersängerin in Dresden.
Herr Woodworth in St. Francisco.
Herr Oscar von Bamberg, Fürstl. Schwarzb. Rath in Frankenhausen.
Herr von Turgénew, Schriftsteller in Baden-Baden.
Herr L. A. Zellner, Professor in Wien.
Fräul. Clara Richter, Sängerin in Memel.
Fräul. Johanna Höftmann, Sängerin in Memel.
Herr Const. Swanzow, russischer Hofrath in St. Petersburg.
Herr Hans Hampel in Prag.
Frau Dr. Clara Stade in Leipzig (inactiv).
Fräul. Lipsius in Leipzig (inactiv).
Herr Carl Goldschmidt in Luckenwalde (inactiv).
Fräul. v. Cruickshank in Weimar (inactiv).
Herr Baron Pelet Witzleben in Weimar (inactiv).
Fräul. Adelheid v. Schorn in Weimar (inactiv).

Leipzig, Jena und Dresden, 24. Juni 1870.

Das Directorium
des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bach, J. S., 371 vierstimmige Choralgesänge. Vierte Auflage. Quer-Octav. Grün cartonnirt. 2 Thlr.

Beethoven, L. v., Sonaten f. Pianoforte u. Violine. Arrang. für Pfte und Violoncell von Friedr. Grützmacher. No. 6. Adur, Op. 30. No. 1. 1 Thlr. 5 Ngr.

Brennung, Ferd., Op. 6. Sechs Lieder für Alt mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.
- No. 1. Nun ist der Tag geschieden.
- No. 2. Nun hab' ich alle Seligkeit.
- No. 3. Sehnsucht nach Ruhe. Fliess' hinab, mein stilles Leben.
- No. 4. Gedankenlust. Und ich kann dein gedenken.
- No. 5. Als blinkte ein Stern durch wolkige Nacht.
- No. 6. Ihr lichten Sterne habt gebracht.

Deprosse, A., Op. 30. Die Salbung Davids. Oratorium in 3 Theilen, für Chor, Soli und Orchester. Chorstimmen 1 Thlr. 15 Ngr.

Fissot, H., Op. 10. Arabesques pour Piano en 2 Livres.
- 1e Liv. Préambule. Fragment symphonique. Lied. 20 Ngr.
- 2e Liv. Allegro sostenuto. Nocturne. Quasimodo pape des fous. 25 Ngr.

Götz, H., Op. 6. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola u. Violoncell. Edur. 3 Thlr. 10 Ngr.

Kirchner, Th., Op. 4. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. 20 Ngr.
- No. 1. Ich muss hinaus.
- No. 2. Im Rosenbusch die Liebe schlief.
- No. 3. Täuschung. Ich glaubte, die Schwalbe träumte schon.
- No. 4. Die Lüfte regen die Flügel.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ouverturen (No. 1—7). Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen. Hochformat. Roth cartonnirt. 3 Thlr.

—— Op. 21. Ouverture zu Shakespeare's Sommernachtstraum. Arrang. für das Pfte zu 4 Händen. Hochformat. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Ouverturen für das Pianoforte zu 2 Händen.
- No. 8. Der Schauspieldirector. 10 Ngr.
- No. 9. Il Rè pastore. 7½ Ngr.

—— Ouverturen (No. 1—9) für das Pianoforte zu 4 Händen. Hochformat. Roth cartonnirt. 1 Thlr. 15 Ngr.

Rheinberger, J., Op. 5. 3 kleine Concertstücke für das Pianoforte. Einzel-Ausgabe.
- No. 1. Die Jagd. Impromptu. 7½ Ngr.
- No. 2. Toccatina. 7½ Ngr.
- No. 3. Fuge. 10 Ngr.

Schumann, R., Am Camin. Träumerei, aus den Kinderscenen Op. 15. Arrang. für Oboe mit Begleitung von Pianoforte oder Streichquartett von E. Lund.
- Ausgabe mit Pianoforte. 7½ Ngr.
- Ausgabe mit Streichquartett. 10 Ngr.

—— Op. 24. Liederkreis von H. Heine für eine Singstimme und Pianoforte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. 1 Thlr.

Wagner, Richard, Das Liebesmahl der Apostel. Eine biblische Scene für Männerstimmen und grosses Orchester. Partitur. Neue Ausgabe. 2 Thlr.

—— Dasselbe. Clavier-Auszug mit Text. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 20 Ngr.

Weber, C. M. v., Perpetuum mobile, aus der ersten grossen Sonate für Pianoforte. Op. 24. 12 Ngr.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

L. v. Beethoven's Portrait

nach dem Originalgemälde von Waldmüller gestochen von L. Sichling. Preis 22½ Ngr.

Ebendaselbst in gleichen Stichen und zu gleichen Preisen die Portraits von **J. S. Bach, Händel, Gluck, Mozart** und **J. Haydn**.

Soeben erschien bei Heinrichshofen in Magdeburg:
W. Tschirch's Reise nach Amerika. Für alle deutschen Sänger erzählt. Preis 8 Sgr.
Sering's Harmonielehre. Pr. 25 Sgr. **Organik.** Pr. 7½ Sgr.
Ritter's Armonia, Bd. VII. Klass. Altgesänge. cplt. 10 Sgr.

Zur **Beethoven-Feier** wird empfohlen:

Dr. J. P. Heyse's

Griechenlands Kampf und Erlösung.

Eine neue Dichtung zu

Ludwig van Beethoven's Ruinen von Athen.

Clavier-Auszug Preis 25 Ngr.
Chorstimmen 25 Ngr.

Zu beziehen durch **C. F. Leede** in Leipzig und **Louis Roothaan** in Utrecht.

Soeben ist bei uns erschienen:

Schneider-Luft-Schottisch

für

Tanz-Musik mit Gesang.
Eine sehr heitere Pièce von

J. Dupont.

Preis 25 Sgr.

Zu haben bei Wwe. **H. Brandt & J. Dupont** in Crefeld.

Preis-Aufgabe.

Die in Folge der vom Liederkranz in Frankfurt a. M. im vorigen Jahre ausgeschriebenen Preis-Aufgabe eingelaufenen Texte zu einer zwei- oder dreiactigen komischen Oper sind von den Preisrichtern als ungenügend verworfen worden.

Zur Erreichung eines günstigen Resultates soll nunmehr der ganze dafür disponible Fond von fl. 500 für einen Text aufgewendet werden. Es erhält daher der von den Preisrichtern, den Herren R. Benedix in Leipzig, Bernh. Scholz in Wiesbaden und L. Gellert in Frankfurt a. M., als der beste bezeichnete Text zu einer zwei- oder dreiactigen Oper den Preis von fl. 500 S. W.

Der gekrönte Text wird Eigenthum des Liederkranzes.

Die portofreien Einsendungen sind spätestens bis zum 1. September d. J. an Herrn Chr. Enders, Niedenau 62, zu machen, von dem auch die nicht berücksichtigten Texte wieder zu beziehen sind.

Das

Musikalische Wochenblatt,

Organ für Tonkünstler und Musikfreunde,
herausgegeben unter Verantwortlichkeit des Verlegers

E. W. Fritzsch,

beginnt mit seiner am 1. Juli erscheinenden No. 27 ein neues Quartal, dem als Abonnements-Prämie **ein ausführlich und gründlich bearbeitetes literarisches Verzeichniss der Rob. Schumann'schen Tonwerke** beigelegt werden wird.

Abonnements-Bestellungen werden von jeder Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung angenommen und ausgeführt. — Probenummern, welche u. A. auch von der ungemeinen Reichhaltigkeit und Billigkeit dieser Musikzeitung Zeugniss geben, gratis.

Leipzig, Ende Juni 1870. **Die Expedition des „Musikalischen Wochenblattes".**

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 1. Juli 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 27.

Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Vom Musikalisch-Schönen.

Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift.

Von

Dr. F. Stade.

(Fortsetzung).

Wir haben in der vorstehenden Erörterung den Satz H.'s, daß Gefühle stets mit Vorstellungen verbunden seien, ohne Weiteres acceptirt, obwohl wir denselben nur mit einer Einschränkung gelten lassen können; doch kam es zunächst darauf an, für den Fall, daß das Gefühl mit Vorstellungen verbunden ist, das Verhältniß der letzteren zu den psychischen Bewegungen zu untersuchen. Es ist nämlich nicht unbedingt nothwendig, daß der Darstellung von Gefühlen, Stimmungen, ausdrücklich bewußte Vorstellungen, welche dem Gefühlsproceß die Richtung geben, nebenher gehen. Vielmehr sind in dem Falle, wo bewußte Vorstellungen fehlen, der Phantasie bei ihrer gefühlsausgestaltenden Thätigkeit in schöpferischer Erinnerung die Gesetze gegenwärtig, welchen das Verhältniß des Gefühls zum Vorstellungsleben unterliegt, sodaß also dann der Verlauf der psychischen Bewegungen dieselbe Nothwendigkeit und innere Folgerichtigkeit in sich trägt, welche durch wirklich im Bewußtsein vorhandene entsprechende Vorstellungen bedingt sein würde. Man kann in diesem Sinne von Gefühlsvorstellungen reden, als Vorstellungen, die im Gefühlsproceß „latent" sind. —

Wenn nun H. aus der Unzulänglichkeit der Sprache für eine genaue, erschöpfende Bezeichnung des Gefühlsinhaltes eines gegebenen Tonstücks auf das Nichtvorhandensein des Gefühls schließt, so ist das eine sonderbare Folgerung. So unendlich überhaupt das Verhältniß, in welchem Subjectivität und objectiver Inhalt zu einander treten können, so vielgestaltig die Wechselwirkung der Subjectivität mit der Außenwelt ist, von so unendlicher Mannichfaltigkeit sind die Gefühle. Und wiederum ist in der Gefühlsinnerlichkeit selbst das Mischungsverhältniß seelischer und geistiger Kräfte bei den verschiedenen Individuen ein so unabsehbares, incommensurables, daß ein jeder Versuch, die verschiedenen Gefühlsäußerungen scharf zu specialisiren, scheitern muß. — Wie wir beim Regenbogen oder am Abendhimmel verschiedene Farben unterscheiden, ohne doch genau angeben zu können, wo die eine aufhört, die andere anfängt, so spielt auch das Gefühlsleben in den mannichfachsten Schattirungen und Nuancen, ohne daß wir alle seine Aeußerungen einer der wenigen gebräuchlichen Kategorien entschieden und ausschließlich beizuzählen vermöchten.

Fassen wir nun H.'s positive Bestimmungen über das Musikalisch-Schöne näher in's Auge. „Das Schöne einer Tondichtung ist ein specifisch Musikalisches; es liegt unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung." „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik." — Der principielle Irrthum, der in diesen Bestimmungen liegt, läßt sich auf folgenden Trugschluß zurückführen: Weil der Inhalt in der Musik untrennbar mit den Tonformen verbunden ist, so sind die Tonformen der Inhalt selbst, sind Selbstzweck. H. läßt sich also durch die unmittelbare Immanenz des Inhaltes in den Tonformen dazu verleiten, diese letzteren, das Medium, zum Princip zu machen, einen jeden, über das rein Tonliche als solches hinausgehenden Inhalt zu leugnen. Entschiedener konnte er sich nicht auf den Boden des Materialismus stellen, des Materialismus, der das, was Bedingung, Voraussetzung ist, zur Ursache, zum Princip macht; der, weil der Geist, um sich zu offenbaren, der Körperlichkeit bedarf, nicht an und für sich zur Erscheinung kommen kann, seine Existenz leugnet, einen Factor außer der Körperlichkeit gar nicht anerkennt. Richtig ist, daß

der Inhalt genau in den Tonformen zu suchen, untrennbar mit ihnen verbunden, unmittelbar in sie hineingebannt; daß er nichts Transscendentes, nichts außer den Formen Liegendes, ihnen äußerlich Angeheftetes ist; deshalb bleibt er aber doch immer das Primäre, seine Erscheinung das Secundäre. Wie die Seele Formprincip des Körpers ist, ihn in allen Theilen durchströmt, ohne an und für sich sinnlich wahrnehmbar zu sein, so ist auch der gestaltende Geist in der Musik unmittelbar in die Tonformen ausgegossen, freilich nicht als etwas mit Händen Greifbares, auf der Oberfläche Schwimmendes. Eine solche substantielle Triebkraft, welche die Tonformen ausgestaltet, läßt aber die H.'sche Theorie vermissen. Nach ihr schwebt die Entstehung eines Tonwerkes vollständig in der Luft, sie ist ein willkürliches, jeder inneren Nothwendigkeit baares, abstractes Spiel der Phantasie, willkürlich, wie die Mischung der Atome der Materialisten. Und wenn uns H. versichert, das unserem Ohre vorgeführte „Tonkaleidoskop" gebe sich nicht als leere mechanische Spielerei, sondern als „unmittelbare Emanation des künstlerisch schaffenden Geistes"; die Thätigkeit des reinen, beziehungslosen, selbstgenügsamen Bildens und Formens schließe nicht aus, daß ein Werk geist- und gefühlvoll sein könne, — so läßt sich dieser Geistes- und Gefühlsgehalt von H.'s Standpunct aus doch nur als begleitendes, unwesentliches Accidens der Formthätigkeit auffassen; der Nachweis eines derartigen Verhältnisses von Form und Geist dürfte aber H. ebenso schwer werden, wie den Materialisten die Begründung des Principats der Materie.

Wenn übrigens von Verfechtern der H.'schen Ansicht die Aufgabe der Musik folgendermaßen formulirt wird: „Die Musik hat es mit bloßen Formen zu thun, sie ist reine Form", so versteckt sich in diesem nackt hingestellten Satze ein Doppelsinn, der um so mehr die Sache zu verwirren geeignet ist, weil in ihm Wahres mit Falschem gemischt erscheint. „Bloße Form" ist die Musik allerdings in ihrem Verhältniß zur concreten Wirklichkeit, wie wir oben zu zeigen suchten, insofern, als alle concreten Bezüge, welche das Schaffen beeinflussen, bedingen, in ihr nicht unmittelbar erkennbar, sondern zur bloßen Potenz sublimirt sind. Diese Form ist somit aber auch zugleich inhalterfüllt, imprägnirt; sie ist, wie wir sagten, die Seele der concreten Wirklichkeit.*)

H. gesteht im weiteren Verlaufe seiner Untersuchung „den affirmativen Aeußerungen des Fühlens im praktischen Musikleben eine zu auffallende und wichtige Rolle" zu, um eine bloße Unterordnung derselben für genügend zu finden. Er nimmt also Veranlassung, das Verhältniß des subjectiven Fühlens zur gestaltenden Thätigkeit beim Componisten zu erörtern.

„Wir haben die Thätigkeit des Componirens als ein Bilden aufgefaßt; als solches ist sie wesentlich objectiv. Der Tonsetzer formt ein selbstständiges Schöne. Der unendlich ausdrucksfähige, geistige Stoff der Töne läßt es zu, daß die Subjectivität des in ihnen Bildenden sich in der Art seines Formens auspräge. Da schon den einzelnen musikalischen Elementen ein charakteristischer Ausdruck eignet, so werden vorherrschende Charakterzüge der Componisten: Sentimentalität, Energie, Nettigkeit, sich durch die consequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge recht wohl nach den allgemeinen Momenten abdrücken, welche die Musik wiederzugeben fähig ist. Was der gefühlvolle und was der geistreiche Componist bringt, der graziöse oder der erhabene, ist vor allem Musik (objectives Gebilde). Principiell untergeordnet bleibt das subjective Moment immer, nur wird es nach Verschiedenheit der Individualität in ein verschiedenes Größenverhältniß zu dem objectiven treten. Man vergleiche vorwiegend subjective Naturen, denen es um Aussprache ihrer gewaltigen oder sentimentalen Innerlichkeit zu thun ist (Beethoven, Spohr), im Gegensatz zu klar Formenden (Mozart, Mendelssohn). Ihre Werke werden sich von einander durch unverkennbare Eigenthümlichkeiten unterscheiden, und als Gesammtbild die Individualität ihrer Schöpfer abspiegeln, doch wurden sie alle, die einen wie die andern, als selbstständiges Schöne, rein musikalisch um ihretwillen erschaffen, und erst innerhalb der Grenzen dieses künstlerischen Bildens mehr oder minder subjectiv ausgestattet. Ins Extrem gesteigert, läßt sich daher wohl eine Musik denken, welche blos Musik, aber keine, die blos Gefühl wäre." (S. 54.)

Wir betrachten diese Sätze etwas eingehender, da sich darin der Standpunct des Verfassers nicht nur selbst ad absurdum führt, sondern auch schließlich die Nothwendigkeit sich ergiebt, die subjective Innerlichkeit zum Princip des musikalischen Schaffens zu machen.

H. unterscheidet bei dem Schaffen ein objectives und ein subjectives Moment; dieses subjective Moment, sagt er, wird sich geltend machen durch die consequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge, und zwar in um so größerem Verhältniß zu dem objectiven, je subjectiver die künstlerische Individualität ist. Man vergleiche vorwiegend subjective Naturen, denen es um die Aussprache ihrer Innerlichkeit zu thun ist: Beethoven, Spohr, im Gegensatz zu klar Formenden: Mozart, Mendelssohn; die Werke der Ersteren werden mehr subjectiv ausgestattet sein, also gewisse Tonarten, Rhythmen, Uebergänge werden in ihnen consequenter bevorzugt erscheinen, als in denen der Letzteren.*) — Nun besteht aber unter Kundigen kein Zweifel darüber, daß die letztgenannte Erscheinung grade bei Mendelssohn anzutreffen ist, fast gar nicht dagegen bei Beethoven. —

H. hat sich dadurch in eine Sackgasse verirrt, daß er „Subjectivität" im Sinne von „Inhalt der künstlerischen Individualität" (einen Gattungsbegriff) identificirt mit „Subjectivismus", einseitiger Individualität (einem Artbegriff) und die objective Erscheinungsweise der letzteren, die „manierirte Form", ohne Weiteres als nothwendig bedingt setzt durch eine Steigerung der ersteren, des Inhalts, durch eine potenzirte, intensive Innerlichkeit überhaupt.

Die gesteigertste Innerlichkeit aber verhält sich zunächst zu ihrer Ausdrucksform vollkommen indifferent, insofern sie nämlich durchaus nicht a priori Manierirtheit zur Consequenz haben muß; sondern diese letztere ist die Folge einer einseitigen, beschränkten Individualität und kann ebensowohl bei den von H. als überwiegend „objectiv" bezeichneten Naturen vorkommen, wie bei „vorwiegend subjectiven." Grade die gewählten Beispiele zeigen mit einer Ausnahme eine Umkehrung des von H. statuirten Verhältnisses: der „objective" Mendelssohn ist

*) Zu vollkommenem Nonsens zugespitzt, lasen wir die H.'sche Bestimmung der Aufgabe der Musik vor einiger Zeit in folgendem Satze: „Die Musik hat nicht darzulegen, sondern zu gestalten." Als ob man „gestalten" könnte, wo es nichts „darzulegen" giebt!

*) — und ziehen wir ohne Bangen alle weiteren Consequenzen: Mendelssohn kommt vermöge seiner größeren „Objectivität" dem von H. aufgestellten Ideale musikalischer Schönheit näher als Beethoven, ihm ist also eine höhere Stelle in der Kunstgeschichte anzuweisen. — „Dem von H. aufgestellten Ideale?" — Wer wollte ihm das nicht glauben!

manierirter als der „subjective" Beethoven; dasselbe gilt von Mozart, der bei der überwiegenden „Objectivität" seines „Bildens und Formens" doch auch vielfache, wenn auch weniger als Mendelssohn, jedenfalls mehr Spuren von Manier zeigt als Beethoven. Daß Spohr eine subjective Natur ist, bedingt noch nicht principiell und ohne Weiteres Manierirtheit, die letztere ist bei ihm erst die Folge seiner Einseitigkeit.

Fallen nun bei Beethoven, wie H. zugeben muß, stylistische Manieren, welche für ihn als Kriterien der Subjectivität gelten, hinweg, so bleibt unbegreiflich, mit welchem Fug H. Beethoven die größere Subjectivität zuschreibt. In dem „objectiven Gebilde" liegen für ihn keine selbstständigen Anhaltepuncte vor. Er muß also die Subjectivität, wenn er auf ihrer Erscheinung im Kunstwerk besteht, den ganzen Organismus desselben durchströmend denken; eine „principielle Unterordnung" der Subjectivität findet dann aber nicht mehr statt.

Sehen wir indeß einmal von diesem praktischen Widerspruch ab, suchen wir die Verlegung der Subjectivität in Manieren in theoretischer Erörterung zu widerlegen. Es ist Folgendes gegen diese Art und Weise der Selbstdarstellung der Individualität zu erinnern.

Einmal würde in einem gegebenen Falle der Ausdruck der Individualität auf das zufällige Erscheinen von gewissen Lieblingswendungen beschränkt sein, also da, wo dieselben abschließen, ein solcher nicht mehr statt haben. Eine Anschauung der Individualität würde überhaupt nur dadurch gewonnen werden können, daß man jene in verschiedenen Werken stereotyp wiederkehrenden Wendungen zusammenstellte; sie würde uns also nicht als geistige Einheit aus dem einzelnen Werke entgegenleuchten; sie würde jedoch gar nicht möglich sein für den Fall, daß von einem Componisten nur ein Werk vorläge, wo also gewisse Lieblingswendungen als solche, d. h. als wiederkehrende gar nicht constatirt werden könnten. Eine derartige mechanische Immanenz der Individualität im künstlerischen Schaffen, wie sie H. aufstellt, ist aber unvereinbar mit der Forderung, daß das Kunstwerk organisch aus dem individuellen Geistesleben hervorgewachsen sein soll. Man würde auf H.'s Wege nie zur Erfassung der Individualität in ihrem Mittelpuncte gelangen, man hätte nur einzelne Stücke, einzelne Theile in der Hand, ohne das geistige Band, ohne die mindeste Gewähr dafür, daß diese disjecti membra poetae sich zu einem Gesammtbild zusammenfügen.

Abgesehen hiervon geräth H. durch die Verlegung der Individualität in die Wiederkehr von stylistischen Eigenthümlichkeiten mit eignen Bestimmungen in Widerspruch. Eine Erkennung der Individualität könnte nach H. doch nur in der Weise geschehen, entweder daß man, wie wir eben sahen, jene charakteristischen Wendungen aus den einzelnen Werken zusammenstellte; nun sind aber doch diese Wendungen in concreto organisch nothwendige Glieder eines lebendigen Ganzen, sie bilden nichts Selbständiges, für sich Abgeschlossenes, erhalten Sinn und Bedeutung erst im Zusammenhang des ganzen Werkes; folgerichtig kann auch eine Erforschung der Individualität nur auf das Werk als Ganzes, als Organismus gegründet werden, und von einer „principiellen Unterordnung des subjectiven Momentes" in H.'s Sinne ist dann keine Rede mehr; — oder man müßte von der concreten, durch den Zusammenhang bestimmten Gestalt der Lieblingswendungen absehen und sie auf allgemeine technische Bestimmungen zurückführen; man constatirte den häufigen Gebrauch gewisser Accorde (z. B. des Quintsextaccordes bei Mendelssohn), Tonarten, Rhythmen, — so wäre damit erst recht Nichts gewonnen, denn H. hat uns selbst belehrt, daß „derlei elementare Selbstständigkeiten in den verschiedenen Kunstwerken sich unter der Gemeinsamkeit höherer Gesetze neutralisiren", daß „nicht alles Asdur uns eine schwärmerische, alles Hmoll eine menschenfeindliche Stimmung, nicht jeder Dreiklang Befriedigung, jeder verminderte Septaccord Verzweiflung erwecke" (S. 17). Er selbst legt den Nachdruck auf „die bestimmte Verbindung, in welcher die einzelnen musikalischen Factoren wirken, wenn es sich darum handelt, „den bestimmten Eindruck" zu ergründen, „mit welchem eine Musik Macht über uns gewinnt." (S. 39). Man kann also die einzelnen musikalischen Factoren in abstracter, beziehungsloser Isolirung nicht als Kriterien der Individualität hinstellen. — Ferner: in dem vorletzten Satze der angeführten Stelle substituirt H. für „Subjectivität" den Ausdruck „Individualität", und für „individuell" „subjectiv", und zwar mit vollem Rechte, da ja Individualität und Subjectivität in der Musik nichts von einander substantiell Verschiedenes sind. Während nun H. hier die Aeußerung der Individualität auf allgemeine Momente, insoweit sie in der consequenten Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge zum Ausdruck kommen, — auf die in bald größerer, bald geringerer Ausdehnung erscheinende Wiederkehr gewisser stylistischer Manieren beschränkt, läßt er sie, die Individualität, — somit auch die Subjectivität — an einer anderen Stelle mit dem gesammten Tonformen-Organismus verwachsen sein, — in Folge dessen zugleich ein in den verschiedenen Fällen quantitativ verschiedenes Verhältniß des subjectiven Momentes zu dem objectiven nicht nachweisbar sein würde. S. 103 heißt es: „Die gegenstandlose Formschönheit der Musik hindert sie nicht, ihren Schöpfungen Individualität aufprägen zu können. Die Art der künstlerischen Verarbeitung, sowie die Erfindung grade dieses Thema's ist in jedem Falle eine so einzige, daß sie niemals in einer höheren Allgemeinheit zerfließen kann, sondern als Individuum dasteht. Ein Motiv von Mozart oder Beethoven ruht so fest und unvermischbar auf eigenen Füßen, wie ein Vers Göthe's, ein Ausspruch Lessing's, eine Statue Thorwaldsen's, ein Bild Overbeck's. Die selbstständigen musikalischen Gedanken (Themen) haben die Sicherheit eines Citats." — Die Hebung dieses Widerspruches müssen wir H. selbst überlassen.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Die „Walküre" von Richard Wagner auf der Hofbühne in München.

„Ich hoffe nicht mehr, die Aufführung meines Bühnenfestspieles zu erleben; darf ich ja kaum hoffen, noch Muße und Lust zur Vollendung der musikalischen Composition zu finden" — schrieb Richard Wagner im Jahre 1863 in der Vorrede zu seinem „Ring des Nibelungen" und, wer nur einiges Interesse für die Bestrebungen W.'s hegte, mußte von solcher Resignation eines gewaltigen, mit den höchsten Ideen erfüllten, wie zu deren Lösung befähigten Geistes tief erschüttert werden. — Seitdem hat die Lage der Sache sich sehr anders,

glücklicherweise zum Besten des Dichter-Componisten wie unseres deutschen Musikdramas, zunächst des Bühnenfestspieles gestaltet, denn auch die in derselben Vorrede im Hinblick auf die Beschaffung der Mittel zur Aufführung desselben gestellte Frage: „Wird ein solcher Fürst sich finden?" hat ihre Beantwortung erhalten. Dem hohen Kunstsinn des in edler Begeisterung für die Ideen Wagners entflammten Königs Ludwig von Baiern verdankt der Componist die Möglichkeit, sein großes Werk der Vollendung entgegenzuführen, und verdankt das deutsche Volk die Bürgschaft, das Bühnenfestspiel nach wenig Jahren in München zur Aufführung gelangen zu sehen. Es wäre dann endlich auch auf dem Gebiete eines höchst bedeutsamen Kunstzweiges etwas Nationales geschaffen, und es mag München einst stolz sein, wenn, wie im alten Griechenland, zu den alljährlich oder auch nach größeren Zeiträumen wiederkehrenden Festspielen von allen deutschen Gauen Deutsche an den Strand der Isar ziehen, um ein Nationalfest eigenster, höherer Art zu feiern. Was bisher Tausende für einen schönen Traum gehalten, steht seiner Verwirklichung sehr nahe; denn wie wir in dem jüngsten Brief Wagners an Esser lesen, „dürfte der Aufführung der ganzen Nibelungentrilogie im Jahre 1872 nichts mehr im Wege stehen."

Dem Wunsche des Königs ist es zu verdanken, daß wir einstweilen einzelne Theile des ganzen Werkes näher kennen lernten, so im Vorjahre das „Rheingold" und neuestens die „Walküre", die am 26. Juni ihre erste Aufführung erlebte. Lange vorher schon enthielt, wie Sie wissen, die hiesige und fremde Presse die verschiedensten Notizen und lenkte so in den weitesten Kreisen die Aufmerksamkeit auf dieses neueste Werk unseres genialen Meisters. Wenn auch der Umstand, daß dasselbe nicht unter W.'s eigener Leitung oder der eines anerkannten Kenners und Verehrers W.'scher Musik einstudirt wurde, und somit eine Musteraufführung wie bei „Tristan und Isolde" oder den „Meistersingern" gehofft werden konnte, Manche abhalten mochte, eine Reise hierher zu unternehmen, so war doch der Zudrang so groß, daß kaum Alle Platz erhalten konnten. Zwei Tage vorher war die Hauptprobe, zu der jedoch nur speciell Geladene Zutritt hatten. Daß hierbei, wie man sagt, vorzugsweise Nichtmusiker und Gegner W.'scher Musik Berücksichtigung fanden, beweist ein Verfahren nach dem Grundsatz, vom Gegner kann man die Wahrheit am ersten erfahren, und verdient alle Anerkennung. Weniger gut und glücklich dürfte die Operation zu nennen sein, welche ein Theil der Presse nach dieser Hauptprobe anzuwenden für angezeigt fand, indem dieselbe, während sie auf der einen Seite Alles, was für die Aufführung geschehen, als ob sich das und grade hier mehr als anderswo, nicht von selbst verstünde, mit dem ausgelassensten Lob überschüttete, auf der anderen Seite unter fröhlicher Annahme eines, Wagner und seinen „enragirtesten" Freunden und Parteigängern nicht genügenden Erfolges selbstverständlich die Schuld von vornherein schon dem Werke selbst zuschob. Man weiß zwar nicht genau, wer zu der neuentdeckten Species der „enragirtesten" Wagnerianer gehört und woran man sie erkennt, allein es läßt sich vermuthen, daß die Adresse etwas hoch hinauf bestimmt war. Seltsam. Daß es übrigens anders gekommen, werde ich weiter unten zu berichten haben.

Der erste Erfolg, den die „Walküre" in mir hervorgebracht, und es wird das vielen Andern ebenso ergangen sein, war der, daß mir das Verständniß zum „Rheingold" um ein Bedeutendes mehr erschlossen wurde, als dies nach der Aufführung desselben im vorigen Jahre der Fall war, und es mag dies zu bedenken geben, ob die Vorführung der einzelnen Theile für sich denn doch nicht manches schiefe Urtheil provozire. Warum man diesmal nicht das „Rheingold" der „Walküre" vorausgehen ließ, ist nicht leicht zu begreifen; es ist dieses Verfahren um so unverständlicher, als man in der darauf folgenden Woche wirklich beide Stücke, wie sich's gehört, nach einander vorführen wird.

Wollte W. ein abgerundetes, deutsches National-Musikdrama schaffen, welches allgemein verständlich werden sollte, so konnte er sich nicht auf das Nibelungenlied beschränken, das die Götter- und Heldensage als bekannt voraussetzt, er mußte bis zum letzten Grund, den Mythus zurückgreifen und dadurch den Grundbau der dramatischen Handlung legen, aus dem sich die übrige Handlung entwickelt. Im „Rheingold" schürzt sich aber auch zugleich der Knoten, der die ganze Trilogie bestimmt, und der aus dem gestohlenen Rheinschatz geschmiedete Ring, dessen Besitz die Weltherrschaft verleiht, sowie der Fluch, welchen Alberich an diesen ihm von Wotan geraubten Ring heftet, sind Grundmotiv und Agens der ganzen dramatischen Handlung. Alle die, in deren Hände der Ring gelangt, sind dem Fluche verfallen, und die „Walküre" ist das erste Glied der Kette, in welchem sich die Folgen zeigen. Wotan, der den Ring berührt und ihn wieder durch Vertrag an Fafner gegeben, ist wohl durch den Vertrag noch Herr, aber nicht mehr der freie, drum klagt er ja: „Der durch Verträge ich Herr, den Verträgen bin ich nun Knecht — Ich berührte Alberich's Ring, gierig hielt ich das Gold! Der Fluch, den ich floh, nicht flieht er nun mich." Gegen seinen Willen muß er hassen, was er geliebt. „Was ich liebe, muß ich verlassen, morden, was ich je minne, trügend verrathen, wer mir vertraut". — So ist er außer Stande, den Wälsungen Siegmund, den Helden aus einem von Wotan selbst gezeugten Geschlechte, zu retten im Kampfe gegen Hunding und muß diesem zum Siege, jenem zum Tode verhelfen. Ja, er muß die Walküre Brünhilde, seine mit Erda erzeugte Tochter, seinen personifizirten Willen, aus Walhalla verstoßen, weil sie es unternommen, in dem eben berührten Kampfe Siegmund zu schützen; und obwohl er diesem seinem Liebling gegenüber zu dem Bekenntniß sich gedrängt sieht: „so thatest du, was so gerne zu thun ich begehrt, doch was nicht zu thun die Noth zwiefach mich zwang?" — er muß Brünhilde dennoch meiden; „so weit Leben und Luft, darf der Gott dir nicht mehr begegnen." Die einzige Vergünstigung, die der verstoßenen Walküre noch wird, ist, daß sie schlafend ruhen darf auf einem Felsen, den auf Wotan's Geheiß „flammende Gluth umglüht", bis der Befreier erscheint; aber „nur Einer freie die Braut, der freier als ich, der Gott". Mit dieser Scene schließt der erste Tag der Trilogie. —

Wenn wir an die Beurtheilung der Charaktere der einzelnen handelnden Personen gehen, so dürfen wir hier wie beim „Rheingold" nicht übersehen, wie überaus schwierig die Aufgabe war, Götter und Helden dramatisch so zu gestalten, daß die Würde und Hoheit der ersteren nicht in Conflikt geriethen mit ihrem ganzen Auftreten, und daß das Urwüchsige, Kernige und Reckenhafte der letzteren nicht beeinträchtigt wurden durch moderne Zuthaten. Man wird demzufolge auch da, wo man vielleicht die Erfüllung dieser Bedingungen nicht vollständig gegeben sieht, milde sein müssen im Urtheile, denn im Ganzen und Großen sind die Charaktere sehr gut gezeichnet und durchgeführt, einzelne aber, wie die Brünhilde, Siegmund, Sieglinde so meisterhaft, daß sie jedem Drama Ehre machen würden.

Die Diction ist, wie bekannt, in das Gewand der Alliteration gekleidet, und soviel man auch W. darob angreifen mag, so muß man doch zugeben, daß sie sich zur Bearbeitung dieser Sagen- und Mythenstoffe von selbst an die Hand bot, und daß sie von W., wie ein berühmter Sprachgelehrter bezeugt, meisterhaft gehandhabt wird. Daß sich diese Sprachweise aber zur musikalischen Verwerthung besonders eignet, ist wohl ebenso bekannt, wie, daß Wagner grade da, wo die Sprache die Grenze der Musik streift, mit besonderem Glücke sich bewegt und die sprachliche Darstellung aller Gefühlsbewegungen und Seelenzustände ihm ganz vortrefflich gelingt. Für diejenigen aber, welche W. Mangel an Poesie in seinen Texten vorwerfen, seien noch folgende Worte aus einer kürzlich hier erschienenen, der Feder eines Philologen

entsprossenen Broschüre angeführt: „Jene, welche die Poesie des Dichter-Componisten so leichthin verurtheilen, mögen sich einmal die Mühe geben, das Lenz- und Liebeslied Siegmunds und Sieglindens ohne Voreingenommenheit zu lesen — und sie werden gestehen müssen, daß die Wärme und Innigkeit, welche jene Strophen athmen, in der That keinen Poetaster verrathen. Ueberhaupt weist grade die „Walküre" viele poetische Schönheiten auf ꝛc.". —

Das, was bisher über die Behandlung der Charaktere wie über den poetischen Inhalt des Werkes, soweit es sich aus dem „Wort" und zwar aus dem „eigentlichen Wort ohne Ton" beurtheilen läßt, gesagt wurde, muß vom musikalischen Theil ebenfalls und zwar vollständig bedingungslos behauptet werden. Musikalisch sind die Charaktere völlig gelungen, wahr gezeichnet und wahr durchgeführt, äußerlich schon durch stark ausgeprägte Motive, wie tiefinnerlich durch die ganze musikalische Composition. Das derbe, rohe Wesen Hunding's, das von sehnender Liebe durchglühte Geschwister- und Liebespaar Siegmund und Sieglinde, der unter dem Fluche Alberichs leidende, seinen Untergang ahnende Wotan, die in kindlicher Demuth gehorsame und selbst im Ungehorsam den Willen des Vaters zu erfüllen wähnende Brünhilde: — überall derselbe Grundton ihres Wesens. Die charakteristischen Motive sind es auch, die uns den Zusammenhang zwischen „Rheingold" und „Walküre" klar erkennen lassen; gar manche klingen von dort herüber, und namentlich eines, das im „Rheingold" während des orchestralen Satzes zwischen der zweiten und dritten Scene, vor dem verhängnißvollen Gang zu Alberich auftritt, wird in der „Walküre" bedeutungsvoll, indem es die Noth der Wälsungen kennzeichnet. Es würde mich jedoch zu weit führen, wollte ich hier auf das Auftreten und geistreiche Verweben der einzelnen Motive eingehen, da ich ohnehin einen ziemlichen Raum zu beanspruchen nöthig habe.

Dem Orchester ist selbstverständlich die Hauptaufgabe zugewiesen, und Wagner hat es wieder so meisterhaft behandelt, daß dessen ergreifender Wirkung auch der größte Gegner sich nicht wird entziehen können. Kaum kann es auch mehr bestritten werden, daß W. das Empfindungsleben, die geheimsten inneren Beziehungen musikalisch darzustellen vermag in einer Weise, die ihres Gleichen nicht hat, und in der „Walküre" hat er neuerdings Beweise dafür geliefert. Der ganze erste Act, die Scenen zwischen Brünhilde im zweiten und dritten Act sind so erhaben schön, daß man ohne Uebertreibung behaupten kann, sie sind das Größte, was W. je geschaffen.

Unter solchen Umständen konnte ein durchschlagender Erfolg der „Walküre" nicht ausbleiben, auch wenn die Aufführung minder gut gewesen wäre, als sie in der That war. Dem ersten Act folgte langer, lebhafter Beifall; der zweite, der an musikalischen Feinheiten reichste, darum aber auch nicht blos die gewissenhafteste sondern auch geistvollste Interpretation erfordernde fand eine etwas weniger warme Aufnahme, am Schlusse des ganzen Werkes aber herrschte jubelnde Begeisterung. — So ist es denn wieder einmal wahr geworden, was Wagner schon in der oben erwähnten Vorrede sagt: „Das eigentliche Publicum entscheidet sich gerne und willig" für ihn und läßt die absprechenden Urtheile grießgrämiger Kritiker unbeachtet.

Was die Durchführung des Werkes betrifft, so muß man bekennen, daß sie allenthalben von großem Fleiße Zeugniß ablegte. Das Orchester bewährte seinen alten Ruf, und Hr. Hofcapellmeister Wüllner verdient für den großen Fleiß, mit dem er dem Einstudiren des Werkes sich hingab, warme Anerkennung und Dank. Immerhin ist zu bedauern, daß der beste Wille allein nicht vollständig genügt, und man muß bei aller Achtung vor dem Geleisteten dennoch bekennen, daß es der Direction nicht gelang, Orchester und Sänger in Wagner'schem Geiste zu beeinflussen, in jenem Geiste, der uns die unvergeßlichen Musteraufführungen der „Meistersinger", eines „Tannhäuser" und „Lohengrin" brachte. Was man im Orchester vermißte, war jene scharf ausgeprägte Rhythmik, welche bei W. Wort und Geberde, Seelenvorgänge und Empfindungen so kräftig unterstützt; besonders aber die feine Dynamik, — worauf schon oben meine Bemerkung über den zweiten Act abzielte — das reifliche Abwägen der dynamischen Accente nicht blos innerhalb der musikalischen Phrase, sondern auch innerhalb der Sprach- und Musikperiode, endlich ganzer Momente während der Scene. — Das Lenz- und Liebeslied, der Glanzpunct des ersten Actes mit der Ueberschrift „mäßig bewegt" war nach meinem Dafürhalten etwas zu schnell genommen, wodurch die schönen Begleitungsfiguren nicht genug zu Tage traten; es dürfte an Wirkung gewinnen, wenn das Tempo ein wenig langsamer genommen würde. Wofür der Dirigent nicht verantwortlich gemacht werden soll, war die schwache Besetzung der Harfen: zwei statt sechs, wie vorgeschrieben, daher sie nicht gehörig durchzudringen vermochten. Die acht Contrabässe thaten die gehoffte Wirkung nicht vollständig, wie mir schien, in Folge etwas ungünstiger Aufstellung.

Die darstellenden Künstler waren: die HH. Kindermann (Wotan), Vogl (Siegmund), Bausewein (Hunding), Frau Vogl (Sieglinde), Frl. Stehle (Brünhilde) und Frl. Kaufmann (Fricka). Es war erfreulich, mit welcher Correctheit sie alle ihre Partien einstudirt hatten, und war auch manche Stimme diesen Abend etwas angegriffen, man konnte den Künstlern den Beifall nicht versagen, der ihnen denn auch in reichem Maße in der herzlichsten Weise zu Theil wurde. Was die eigentliche Darstellung betrifft, so zeigten sich allerdings mancherlei kleine Mängel, die jedoch, wie ich meine, durch einige Beihilfe der Regie sich leicht hätten vermeiden lassen. Ich habe hier hauptsächlich den Umstand im Auge, daß die Darsteller hier und da etwas zu sehr dominirend aus dem Rahmen des dramatischen Gesammtbildes heraustraten und die in der Musik gegebenen Andeutungen für ihr Spiel zu wenig berücksichtigten. Ohne allen Tadel war in dieser Hinsicht Frl. Stehle, die bis auf jeden Tritt und jede Handbewegung ihre Rolle musterhaft durchführte und über die Brünhilde einen Zauber von Poesie verbreitete, wie es kaum einer zweiten Sängerin gelingen dürfte. Schade, daß ihre Stimme nicht gleichen Schritt hält mit ihrer Darstellungsgabe.

Die Ausstattung der Oper war unserer Hofbühne würdig und Hr. Regisseur Dr. Hallwachs sowie die HH. Hoftheatermaler Jank, Döll und Quaglio und die HH. Hoftheatermaschinisten Brand sen. und jun. ernteten mit Recht den Beifall des Publicums. — Fr. Gr.

Weimar.

Wagner's Oper „Lohengrin" gestattet nicht nur, sie gebietet sogar größeren Glanz der Ausstattung als der „Fliegende Holländer". Auch in gesanglicher Beziehung zeigte sich die Aufführung am 22. Juni als die glänzendere. Die mehr einheitliche, aus einem Guß geschaffene war die Darstellung vom 19. Juni. Hauptsächlich wohl, weil das Ensemble, vorwiegend aus Weimarischen Kräften bestehend, ein bereits feststehendes, längst erprobtes war, dann auch weil die Hauptrolle, den Holländer, Hr. v. Milde, dieser stylvolle Wagnersänger, zu geben hatte. Die Lohengrinaufführung am 22. war eine so anregende, dramatisch lebendige, scenisch wirksame, wie sie nur selten geboten wird. Das überfüllte Haus bezeigte denn auch seine volle Zufriedenheit mit diesem auserlesenen Hochgenuß durch enthusiastischen Beifall, durch drei-, viermaligen Hervorruf der Hauptpersonen nach jedem Akt ꝛc. — Scaria als König Heinrich brachte mit seinem schon gerühmten überaus schönen Organ nicht nur den Kern seiner Partie sondern auch viele Stellen zur Geltung, die bei den meisten Bassisten ganz verloren gehen. Wir reden nicht von solchen Stellen, wie „für deutsches Land das deutsche Schwert, so sei des Reiches Kraft

bewährt", die durch Scaria alle zu packendsten Wirkung kamen, sondern meinen besonders die klangvolle Wiedergabe seines Parts im Quintett mit Chor im ersten Act nach dem von ihm ergreifend vorgetragenen Gebete. Ganz frei von Manieren zeigte sich Scaria auch diesmal nicht, wenngleich sie nicht so häufig und störend hervortraten, als am 19. Juni. Nicht unerwähnt lassen dürfen wir sein treffliches Spiel. — Frau Mallinger's Auftreten sahen wir mit um so größerer Spannung entgegen, als die Elsa nächst dem Evchen in den „Meistersingern" für eine ihrer besten Rollen gilt. Lag es an augenblicklicher Indisposition, daß ihre Stimme nicht ganz mehr den früheren Schmelz zeigte oder sollte dieselbe wirklich schon gelitten haben? Das wäre im höchsten Grade zu beklagen, da sich Frau Mallinger in der That sowohl im Spiel wie im Gesang als Künstlerin ersten Ranges zeigte. Eine passendere Erscheinung für Elsa läßt sich kaum denken. Hätten wir auch das Träumerische in dem Charakter mehr hervorgehoben, die gezeigte Aufregung dagegen manchmal gemildert gewünscht, so müssen wir doch gestehen, die Leistung im Ganzen war eine so in sich fertige, abgerundete und hinreißende, daß das Entzücken der Hörer vollkommen gerechtfertigt erschien. — Uns das leibhaftige Bild der jugendlich blühenden Kämpen aus alter deutscher Zeit darzustellen, dazu eignet sich vor Allem die Heldengestalt Niemann's, der in Wahrheit „schön und hehr zu schauen" — und von der Natur auf das Reichste begabt ist, um von der Bühne herab die vollste Sympathie sich zu erwerben, die ihm auch bei seinem Erscheinen sofort entgegenfliegt und beim Erklingen seiner kernigen und mächtigen Tenorstimme überall verbleibt, wo ihn nicht, was aber an diesem Abend durchgängig nicht der Fall war, das Bewußtsein seiner Bühnengöttlichkeit verleitet, diese oder jene ihm ungünstig scheinende Stelle fallen zu lassen oder im Gegensatze dazu bei anderen ergreifenden Momenten über die Grenzlinie des Schönen hinaus zu pointiren und Sympathien auf Sympathien häufen zu wollen. Von Haus aus dürfte wohl kaum Jemand für Wagner's heroische Tenorpartien: Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin, Siegmund, Siegfried so sehr geeignet sein, als Niemann — seine Aufgabe ist es, die von Wagner geschaffenen Gestalten ideal hinzustellen. Das Zusammenspiel von Frau Mallinger und Niemann war bewunderungswürdig, besonders im großen Duett des dritten Actes. — Von überraschend imponirendem Eindrucke war die Leistung von Frl. Brandt aus Berlin als Ortrud. Eine so großartige Leistung hatte man von der in Mitteldeutschland noch wenig bekannten Sängerin nicht erwartet. Bereits im ersten Acte zeigte sie in ihrem stummen Spiel eine bis in's Kleinste sichere Auffassung und vollkommenste Beherrschung ihrer Rolle. Gewährte sie hierdurch schon wahrhaften Genuß, war es eine Freude zu beachten, wie majestätisch sie ihre Einzelphrasen in das Tongewoge des ersten Finales hineinschleuderte und ließ sie in Folge dessen Bedeutendes für den Verlauf des Abends erwarten, so übertraf sie im zweiten Acte dennoch selbst hochgespannte Ansprüche. Das lange Duett zwischen Telramund und Ortrud, gewöhnlich durch die nicht zureichende Kunst der Darsteller mehr oder minder langweilig gefärbt und deshalb mit Recht gekürzt, wurde in Weimar unverkürzt wiedergegeben und gestaltete sich durch Frl. Brandt und Hrn. v. Milde's dramatische Vorzüglichkeit beinahe zu der fesselndsten und genußreichsten Scene des ganzen Werkes. Zu welcher Geltung gelangte nicht das unmittelbar folgende Duett zwischen Ortrud und Elsa, ferner die große Scene zwischen den Ebengenannten während des Brautzuges, wie dämonisch entfaltete sich Ortrud nach am Schlusse der Oper: „Fahr' heim, fahr' heim, du stolzer Helde"! Das versteckte und verstockte, gleißnerisch lügnerische, voll stolzen Hochmuths auf ihre Zauberkraft vertrauende, Telramund völlig überschauende Heidenweib kann wahrer nicht gegeben werden, als es durch Frl. Brandt geschah. Einige wollten auch an ihr „Manier" entdecken, sicher ist, daß das hier und da auftretende Ueberziehen der Töne zum Charakter dieser Rolle vollkommen paßte. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir in Frl. Brandt eine dereinstige vorzügliche Vertreterin der Brunhilde in Wagner's „Walküre" erblicken. — Nach Dem, was v. Milde bereits am 19. als Holländer geboten, ließ sich erwarten, daß auch sein Telramund eine untadelhafte Leistung sein werde. Sie war es in der That. Mögen Andere v. Milde an Stärke des Materials übertreffen, seine Darbietungen als Wagner-Sänger und -Spieler im Ganzen sind unübertrefflich und geradezu musterhaft zu nennen. — An dem lebendigen kunstwahren Eindruck, den diese Lohengrin-Vorstellung hervorbrachte, hatten nicht blos die hier namentlich Genannten Theil, sondern auch des trefflichen Gesanges von Hasselbeck, der den Heerrufer gab, muß dankend gedacht werden, nicht minder der meistens ganz prächtigen (nur an einigen wenigen Stellen nicht ganz zureichenden) Leistungen des Chores, welcher durch Mitglieder des herzogl. dessauischen Hofopernchors passend verstärkt war. Reicher Beifall lohnte dem Männerchor nach der Nummer „Zum Streite säumt nicht". Aber fast durchgängig gab er Abgerundetes in Spiel und Gesang und der überwältigende Eindruck des Schwanenchors ist nicht zum Wenigsten der guten Action des Chorpersonals zu verdanken, welches hier in richtiger Erkennung der scenischen Wirkung dem Publicum nach und nach den Rücken kehrt, sowie die Aufmerksamkeit der Einzelnen dem Erscheinen des wunderbaren Ritters sich zuwendet. Wie das Volk dann nach hinten zum Ufer sich bewegt, der König, Elsa, Telramund, Ortrud freudig oder in bangem Ahnen ihnen folgen, wie dann Alle bei Lohengrin's Ankunft, entsprechend der Steigerung in der Musik nach vorne stürzen und in Jubelruf ausbrechen, dergleichen kann nicht verfehlen, das Publicum in lebhafteste Theilnahme zu versetzen und zu beweisen, welcher großen scenischen Wirkung die Wagner'schen Dramen bei richtiger Wiedergabe fähig sind. An solchen Momenten war die Weimarische Aufführung reich und wir müssen dabei immer auf's Neue dankbar der bereits feststehenden Leistungen der Weimarischen Hofbühne gedenken, die sie mit ihren einheimischen Solisten, ihrem Chor, ihrem, wie immer so auch diesmal vorzüglichen Orchester unter Lassen's ruhmvoller Leitung, mit ihren geschmackvollen Decorationen und Costümen — gewählter und passender, als zum Theil selbst größte Hoftheater bei Wagner's Opern sie bieten — zu Stande gebracht hat. Es war ein ebenso solider als glänzender Rahmen, ein fein ausgeführter Hintergrund, den die Solisten-Gäste in Weimar vorfanden. Eine schmerzliche Enttäuschung — wir können es nicht verschweigen — war den fremden Zuhörern vorbehalten. Der zweite Act, der an so manchen Bühnen in Folge unzureichender Darstellung dem ersten und dritten nachstehen muß, brachte in Weimar in Folge der angegebenen günstigen Umstände eine derart fesselnde Wirkung hervor, daß man mit größter Spannung dem großen Ensemble entgegenharrte „In wildem Brüten muß ich sie gewähren". Wahrhaft verletzend wirkte nun der große Strich, der mit Weglassung der Worte Friedrich's von Telramund „O König, trugbethörte Fürsten ꝛc." beginnt und vor „Vertraue mir, laß dir ein Mittel heißen" endet. Dagegen kommen eine Anzahl kleiner Striche gar nicht in Betracht. Auf viele Hörer machte diese Verstümmelung einen ganz niederschlagenden Eindruck. Das so sehr animirte und dankbare Publicum, welches sich am 22. in Weimar versammelt hatte und dessen wahrlich nicht schlechtester Theil eigens zu dieser Aufführung hergekommen war, würde ohne irgendwelche Ermattung mit größter Pietät den unverkürzten „Lohengrin" angehört und für das Vorenthalten nicht eines einzigen Taktes sehr erkenntlich gewesen sein. Bei der jetzigen großen und weitverbreiteten Bekanntschaft der Wagner'schen Opern haben die Sänger von heute einen viel leichteren Stand als früher. Dem längst

gekannten, liebgewordenen, als vollkommen „melodisch“ erkannten Stoff gegenüber ist der jetzige Hörer durch dessen Verarbeitung nicht mehr so sehr in Anspruch genommen, als daß er nicht den größten Theil seiner Aufmerksamkeit darauf verwenden könnte, wie jeder Sänger seine Aufgabe erfaßt und durchführt. Freudig wird es anerkannt, wenn dies in vortheilhafter Weise geschieht. Wie viel schwerer hatten es einst die Vorkämpfer auf diesem Felde, denen es oblag, unter weniger günstigen Verhältnissen die von Wagner geschaffenen Gestalten zu verkörpern und seine Werke in's Leben zu führen: Tichatscheck, Mitterwurzer, Schnorr, die Schröder-Devrient, Johanna Wagner, Herr und Frau v. Mildel Ihnen sei hiermit noch ganz besonderer Dank gebracht. — 317.

Leipzig.

In der Abendunterhaltung des Conservatoriums am 23. Juni lernten wir in der noch sehr jungen Pianistin Laura Kahrer aus Wien ein Künstlerphänomen seltenster Art kennen. Dieselbe trug folgende Piecen vor: Beethoven's Appassionata, Rhapsodie von Liszt, Fuge von Bach, Nocturne von Chopin, Etude von Schumann, eine selbstcomponirte Fuge und ein Scherzo. Der Vortrag dieser bekanntlich zum Theil sehr schwierigen Piecen befriedigte alle Anforderungen der Virtuosität. Ihr schon sehr gut ausgebildeter Anschlag ist aller Nüancirungen fähig; sowohl die leidenschaftlichsten Kraftstellen wie das leiseste Pianissimo gelangen Frl. K. stets so sicher und schön wie gereiften Meistern und die Durchführung der schwierigsten Passagen und rasch wechselnder Accordfolgen, überhaupt die vollständige Beherrschung der Technik schien für sie nur ein leichtes Spielwerk zu sein. Aber noch mehr als diese Virtuosität hat uns der frühreife Geist dieses Kindes in Bewunderung versetzt. Das stürmische Pathos wie die sanft klagende Elegie in Beethoven's Sonate — Seelenstimmungen, die einer Kindesbrust sonst noch so fern liegen — wurden von ihr namentlich im Andante mit einer so entsprechenden geistigen Charakteristik reproducirt, wie man sie von einer so jugendlichen Person sonst wohl kaum zu hören bekommt. Ja, an diesem Kinde könnte mancher ältere Virtuos lernen, was sich zuweilen aus einer einzigen Note machen läßt. Ebenso vortrefflich war der Vortrag der Fugen und der Schumann'schen Etude, worin L. K. ebenfalls durch ihre Technik glänzte. Wenn man zugleich bedenkt, daß sie sämmtliche sechs Piecen mit gleicher Sicherheit aus dem Gedächtniß vortrug, was bei der Sonate und den Fugen in so jugendlichem Alter keine leichte Aufgabe ist, so muß man zu der Ueberzeugung gelangen, daß ein in jeder Hinsicht so hochbegabtes Talent in der Kunstwelt Epoche machen wird. Und da die junge Virtuosin gegenwärtig ihre höheren Studien bei Meister Liszt in Weimar absolvirt, so wird ihr voraussichtlich eine Künstlerweihe zu Theil, wie sie nur wenig Glücklichen beschieden ist. —

....t. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Bremen. Die letzten Concerte der Saison waren das dritte Abonnementconcert und das des Domchors, leider ohne zahlreiches Auditorium, trotz der interessanten Programme. Das erste brachte außer der Eroica u. A. Würst's Orchestervariationen, Bruch's „Salamis“, „Das Waldweib“ Ballade von Rheinberger (mit Otto Schelper) 2c.; das zweite: „Jauchzet dem Herrn“, achtstimmige Motette von Richter, Arien von Rheinthaler 2c. —

Herford. Das vierte Ravensberger Musikfest brachte Händel's „Judas Maccabäus“, Oberon-Ouverture, „Normannenzug“ von Bruch und Reinecke's Fismoll-Concert unter Direction des Componisten, desgleichen wieder einmal die Freischütz-Agathen-Arie. —

Leipzig. Am 8. Concert des Riedel'schen Vereins mit dem Orgelvirtuosen Otto Reuble aus Halle, dem Violoncellisten Fitzenhagen aus Dresden und dem Tenoristen Weber vom Stadttheater in Leipzig. Das Programm enthält: Motette „Komm Jesu, komm“ von Bach, Kyrie, Gloria und Credo aus Liszt's Chormesse, Orgelsonate von Ritter, Fdur-Toccata von Bach, Violoncellsoli von Händel und Boccherini, altdeutsche Lieder von C. Riedel und Tenorlieder von Frank. —

München. Unter dem Präsidium Perfall's wird eine Beethovenfeier vorbereitet, bei welcher folgende Werke zur Ausführung gelangen sollen: „Prometheus“, „Fidelio“ und die Musik zu den „Ruinen von Athen“ mit dem neuen Texte von J. P. Heise. —

Wiesbaden. Für die Kursaal-Concerte der Administration sind folgende Künstler engagirt: Für den 24. Juni Frau Lederer-Ubrich, Betz, Violinist Leonard und Pianist de Swert; für den 15. d. M. Frau Peschka-Leutner, Baritonist Schelper, die Pianistin Fichtner und Violoncellist de Swert; für den 15. August Frau Mallinger, Tenorist Müller, das Ehepaar Jaell und die Violinistin Liebe; für den 19. August die Sängerin Monbelli, Baritonist Beck, die Pianistin Goddard und Auer, und für den 12. September die Sängerin Battu, Nachbaur, Wilhelmj und die Pianistin v. Debjansky. Dirigent des Orchesters ist Hofcapellm. W. Jahn. —

Personalnachrichten.

— Violoncellist Coßmann hat seine Stellung als Professor am Conservatorium in Moskau aufgegeben und lebt gegenwärtig in Baden-Baden. —

— Wallenreiter und Frl. Gerl aus Coburg concertirten mit Erfolg in Baden-Baden. —

— Das Ehepaar Jaell hat London verlassen und wird Liszt einen Besuch abstatten. —

— Der Violinist Heermann mit seiner Schwester, der Harfenvirtuosin, sind in London eingetroffen. —

— An Stelle des verstorbenen Repetto ist Everardi von der italienischen Oper als Gesanglehrer am Petersburger Conservatorium angestellt worden. —

— Bassist Behrens ist für die königl. Oper in Berlin engagirt worden. —

— Barge, erster Flötist am Gewandhausorchester in Leipzig, hat einen Engagementsantrag des königl. Hoftheaters in Hannover abgelehnt, desgleichen Hofcapellm. Levi den ihm von der Münchener Hofbühne gemachten. —

— Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat sich entschieden, die durch den Abgang Herbeck's erledigten Stellen eines artistischen Directors und eines Chormeisters der Singakademie zu trennen und erstere Otto Dessoff, die andere dem Chordirector des Hofoperntheaters Frank zu übertragen. —

— Gestorben: in Berlin Frl. Malwine Strahl, eine der geschätztesten dortigen Solistinnen, namentlich des Stern'schen Vereins, nach längeren sehr schmerzhaften Leiden in der Blüthe ihrer Jahre. —

Vermischtes.

— In Brünn ist in voriger Woche das Theater abgebrannt. —

— In Berlin hat sich behufs einer größeren Beethovenfeier unter dem Präsidium des Generalint. Hrn. v. Hülsen ein Comité gebildet, dem die HH. Capellm. Taubert, Eckert und Radecke, Prof. Joachim und Concertm. Ries angehören. —

— In Schlesien ist ein großes Musikfest in Aussicht, an welchem sich 100 Vereine mit ca. 1600 Sängern betheiligen werden. C. Reinecke ist als Dirigent und Clavierspieler gewonnen. —

— In Wien wird am 1. October ein neues Musikinstitut unter Leitung des Professor Ed. Pirkhert eröffnet, welches sich auf Pianoforte (sechs Jahrgänge), Gesang (desgl.), Harmonium (zwei Jahrg.) sowie Harmonie- und Compositionslehre (sechs Jahrg.) erstreckt. —

— Von dem von H. Mendel redigirten musikalischen Conversations-Lexicon wird soeben die zehnte Lieferung versandt. Mit derselben schließt der erste Band des großen Werks, welcher von „A“ beginnend und bei „Biel“ endigend, auf 636 Seiten ca. 3800 Artikel behandelt. —

Novitätenliste vom Monat Mai 1870.

Empfehlenswerthe Musikalien

publicirt von

J. Schuberth & Co.

Leipzig und New-York.

Aberle, G., Op. 7. Mon triste souvenir. Romance sans paroles pour Piano. 10 Ngr.

Beethoven, L. v., 9 Variationen für Piano über: Quanto è più bello. Neue wohlfeile Pracht-Ausgabe, revidirt u. mit Fingersatz von K. Klauser. 6 Ngr.

Bull, Ole, Op. 1. Adagio religioso pour Violon avec Piano. N. Edition. 15 Ngr.

— Op. 2. Nocturne pour Violon avec Piano. N. Edition. 10 Ngr.

Dotzauer, 12 Duettinos für Piano und Flöte. (Arrang. von Soussmann.) Cah. 4. Schumann, Widmung. Wagner, Abendstern. Schubert, Der Wanderer. 10 Ngr.

Field, John, 18 Nocturnes. Neue Pracht-Edition, rev. v. Liszt und Klauser. No. 15, Dmoll. 5 Ngr. No. 16, Cdur. 10 Ngr.

Fradel, Ch., Op. 32. Le Réveil du Rossignol. Rêverie pour Piano. Edition corrigée et doigtée par K. Klauser. 10 Ngr.

Hoffmann, R., Mendelssohn's Elijah (Elias) p. Piano. 20 Ngr.

Krebs, Carl, Op. 95. Drei Lieder: Anmuth über Alles. Gruss am Fenster. An Hannchen. Für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. 22½ Ngr.

Kressner, Otto, Practischer Gesang-Meister. Abth. 1. Elementarunterricht im Singen, mit 37 täglichen Uebungen, zur Bildung der Stimme. 3. Auflage. 1 Thlr.

Krug, D., Op. 44. Feenreigen. Fantasie für Piano. Neue revidirte, mit Fingersatz versehene Ausgabe von K. Klauser. 20 Ngr.

— Op. 73. Auf Flügeln des Gesanges, von Mendelssohn. Transcription für Piano. Neue revidirte, mit Fingersatz versehene Ausgabe von K. Klauser. 15 Ngr.

Kücken, Fr., Op. 90. No. 2. Grosse Sonate für Pianoforte und Violoncello. Cmoll. 2 Thlr.

Mayer, Ch., Op. 84. Second Air italien pour Piano. Nouv. Edition corrigée et doigtée par K. Klauser. 15 Ngr.

Maylath, Henry, Op. 54. Encouragements pour jeunes Pianistes. Cah. 7. La Muette de Portici — Auber. Cah. 8. Sonnambula — Bellini. Cah. 9. La Prière de Moise — Rossini. à 5 Ngr.

— Op. 56. Le Répertoire pour les petites Mains. Cah. 4. Souvenir (Linda). Cah. 5. Quatuor (Puritani). Cah. 6. Fantaisies sur des Airs nationaux. à 7½ Ngr.

— Op. 57. Der kleine Amerikaner. 12 Favorit-Melodien mit Variationen für Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Mozart, W. A., Adagio in Hmoll für Pianoforte. Neue wohlfeile Prachtausgabe, revidirt und mit Fingersatz von K. Klauser. 4½ Ngr.

Pierson, H. Hugo, Op. 90. Zwei Lieder von Helene. Liebesträumen und Ständchen. Für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. 10 Ngr.

Raff, Joachim, Concert-Paraphrase über R. Schumann's Abendlied für Piano. 15 Ngr.

Schmitt, Jac., Op. 301. 1. Lehrmeister 1. Cursus. 10. verbesserte und vermehrte Auflage. 1 Thlr. 15 Ngr.

Schuberth, Jul., Fremdwörterbuch aller in der Musik gebräuchlichen Ausdrücke. Nebst einer Einleitung über die Elementar-Lehre der Musik, gebunden 5 Ngr.

— — geheftet 4 Ngr.

Terschak, A., Op. 90. Polka-Caprice pour Flûte et Piano. 20 Ngr.

Für Gesang- und Concert-Vereine.

Ein **practisch tüchtiger Musikdirector,** den allgemeine und specielle Fachbildung, ausserdem als Pianist, Componist und Gesanglehrer bestens accreditirt, sucht in Deutschland oder im Ausland eine angemessene Stellung. Qualifications- und Moralitäts-Zeugnisse stehen vielfach zu Gebote. Offerten sub Z. 1490 besorgt die **Annoncen-Expedition von Rudolf Mosse in Berlin.**

Für die

Beethoven-Feste.

Ueberall werden Pläne gemacht und Vorbereitungen getroffen, um das Säcularfest von Beethoven's Geburt durch Aufführungen seiner Werke würdig zu begehen. Wenn hierzu die Verwendung von bewährten Ausgaben der Werke die unerlässliche Grundlage ist, so dürfen wir zu solchem Zweck die in unserm Verlag erschienene

Vollständige kritische Ausgabe von Beethoven's Werken,

deren Werth festgestellt ist, empfohlen halten.

Diese Ausgabe enthält sämmtliche Werke in Partitur und in Stimmen; sie wird sowohl im Ganzen als in Serien, und ebensowohl jedes Werk einzeln abgegeben. Der Preis ist sehr billig gestellt, nur 3 Silbergroschen für den Musikbogen gross Format. Das vollständige, 263 Nummern zählende Verzeichniss, in welchem die Einzelpreise für Partitur und Stimmen angegeben sind, wird unentgeltlich ausgegeben.

Ausserdem sind in unserm Verlage Clavierauszüge und Arrangements fast aller grössern Orchester- und Gesang-Werke Beethoven's erschienen, welche theilweise zu gleichem Zwecke dienen werden.

Indem wir allen Fest-Comités, Concertanstalten, Musikvereinen, Dirigenten, sowie allen Verehrern Beethoven's unsre Ausgabe seiner Werke in Erinnerung bringen, bemerken wir, dass dieselben durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie direct von uns selbst zu beziehen sind.

Leipzig, im Juli 1870. **Breitkopf & Härtel.**

In meinem Verlage erscheint demnächst:

Vier Charakterstücke

für Pianoforte von

Friedrich Kiel.

Op. 55.

No. 1—3 à 7½ Ngr. No. 4. 10 Ngr.

Sechs Tonstücke

in fugirter Form für Pianoforte

von

Josef Rheinberger.

Op. 39.

No. 1—6. à 12½— 15 Ngr.

Leipzig, den 20. Juni 1870. **Rob. Forberg.**

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 8. Juli 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 28.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Vom Musikalisch-Schönen.

Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift.

Von

Dr. F. Stade.

(Fortsetzung).

Wie kommt H. ferner mit einem Male dazu, es einem Componisten „um Aussprache seiner Innerlichkeit zu thun sein" zu lassen, dieselbe zum Inhalt seines Schaffens zu machen, H., für den doch „einzig und allein tönend bewegte Formen Inhalt und Gegenstand der Musik" sind, für den das Ideelle in der Musik lediglich ein tonliches ist? Oder heißt das, wenn ich sage: Beethoven ist es um Aussprache seiner Innerlichkeit zu thun — etwas Anderes als: er stellt seine Innerlichkeit dar? Auf alle Fälle hätte H., um Mißverständnissen vorzubeugen, einen präciseren, entschiedeneren Ausdruck wählen sollen, als dieses „zu thun haben", das er doch selbst seinen gegnerischen Vorgängern aufgestochen hat.

Ist ferner die „Innerlichkeit", um deren Aussprache es einem Componisten „zu thun ist", die also zur Darstellung gelangt, etwas Anderes als „Subjectivität"? Wenn H. eines vom anderen streng geschieden wissen wollte, so hätte er sich doch näher erklären, beide Begriffe scharf von einander sondern, diese Sonderung an einem praktischen Beispiele begründen sollen. Es ist nicht wohlgethan, den ohnehin schwierigen und seiner Natur nach so elastischen Gegenstand durch zweideutige Wendungen noch unfaßbarer, verschwommener zu machen. — Wenn nun die Subjectivität den Inhalt der musikalischen Darstellung bildet, so kann dieselbe als solcher selbstverständlich nicht mehr „principiell untergeordnet" sein. Oder unterscheidet H. im Ernst innerhalb desselben Werkes eine Subjectivität, die das Object des musikalischen Schaffens bildet, und eine solche, die zur bloßen („principiell untergeordneten") „Ausstattung" dient? Wenn es H. gelingt, diese Unterscheidung zu begründen, in einem speciellen Kunstwerke die „subjective Ausstattung" der Darstellung der Subjectivität nachzuweisen, so wird er uns ohne Zweifel auch das Problem lösen, wie man sich selbst beim Schopfe aus dem Sumpfe zieht. — Eine solche Taschenspielerei mit Begriffen ist einer wissenschaftlichen Untersuchung unwürdig! —

Suchen wir uns indeß auf H.'s Standpunct zu versetzen; machen wir uns klar, was H. eigentlich gemeint, aber verfehlt ausgeführt haben kann. Vielleicht ist die „Aussprache der Innerlichkeit" doch noch auf irgend eine Weise in ein principiell untergeordnetes Verhältniß zum „objectiven Bilden" zu bringen. — Das objective Moment ist gestaltendes centrales Princip, welches als solches gegenüber dem blos unwillkürlich anhängenden, beiläufigen subjectiven Moment, die Geltung des principiell Primären besitzt. Das subjective Moment ist dem „selbstständigen Schönen" immanent, aber nicht als objectiver Inhalt, sondern als mehr oder weniger zufälliges, spontanes Accidens. Die Individualität giebt sich nicht zu erkennen als etwas vom künstlerischen Gebilde Lösbares, sie strömt mit über in die Formen. — Dann müßte man also in den vorliegenden Tonformen ein Mischungsverhältniß des „selbstständigen Schönen" und des subjectiven Momentes annehmen. Der Nachweis desselben würde aber bei der Unlösbarkeit beider Momente gänzlich in der Luft schweben, eine Trennung derselben würde gar nicht durchführbar sein, da die vermeintlichen Kriterien der Individualität zugleich Elemente des „selbstständigen Schönen" sind, und wenn sie wirklich möglich wäre, so würde die organische Immanenz beider Momente bei vorwiegend subjectiven Naturen den principiellen Vorrang des subjectiven Momentes als nothwendige Consequenz, das letztere als organisches Princip erscheinen las-

sen, und eine „principielle Unterordnung" desselben würde abermals nicht anzuerkennen sein.*)

Die Subjectivität — das ist das Ergebniß unserer Erörterung — ist von dem „objectiven Gebilde" nicht zu trennen; sie ist eins mit den Tonformen, ist in dieselben bruchlos hineingebannt, ihnen organisch immanent. Der Versuch, den Ausdruck der Individualität in einem Tonwerke nur um eine Nuance zu ändern, würde zur Folge haben, daß auch das „selbstständige Schöne" alterirt, organisch gestört würde, — und ebenso umgekehrt. In ein und denselben Tonformen aber eine nach Maßgabe der Individualität in verschiedenem Verhältniß stattfindende Mischung des subjectiven und objectiven Momentes zu statuiren und das erstere principiell untergeordnet sein zu lassen, muß mindestens als willkürlich, als jeder wissenschaftlichen Controle und Analyse sich entziehend bezeichnet werden. Genau die vorliegenden Tonformen selbst sind der unmittelbare Ausdruck der Subjectivität.

Indem H. den Werth des Kunstwerkes nach dem Vorwiegen des „objectiven" Momentes bemißt, stellt er die Individualitätlosigkeit der Musik als höchstes Ideal hin. Nach ihm ließe sich eine Musik denken, welche „blos Musik" ohne Individualität (Subjectivität) wäre.*) Wir behaupten im Gegensatz hierzu: Alle Musik ist Ausdruck des individuellen (subjectiven) Innern; „bloße Musik", Musik ohne einen solchen Inhalt giebt es nicht. Die Subjectivität ist nicht anhängende „Ausstattung", sie durchströmt den Tonkörper als organisches Princip. Einem Mendelssohn ist es nicht minder um „Aussprache seiner Innerlichkeit" zu thun, als einem Beethoven; Beider Subjectivität kommt zu gleich getreuer, genau entsprechender, nach allen Seiten bestimmter, gesättigter, lebensvoller Darstellung; die Mendelssohn's ist nur ihrem Inhalte nach unmittelbarer ansprechend, eingänglicher und insofern „objectiver", als die machtvoll intensive, die Perspective in eine unendliche Tiefe des Geistes eröffnende, aber nichts destoweniger in durchsichtigster Form, in plastischer Gliederung zum Ausdruck kommende Innerlichkeit Beethoven's. — —

Wir haben in diesem Zusammenhang noch einige Widersprüche Hanslick's mit seiner eigenen Theorie zu registriren. S. 57 heißt es: „Der Act, in welchem die unmittelbare Ausströmung eines Gefühls in Tönen vor sich gehen kann, ist nicht sowohl die Erfindung eines Tonwerkes, als vielmehr die Reproduction desselben. Dem Spieler ist es gegönnt, sich des Gefühls, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Ausbrennen, die heitere Kraft und Freude seines Innern zu hauchen. Schon das körperlich Innige, das durch meine Fingerspitzen die innere Bebung unvermittelt an die Saite drückt oder den Bogen reißt oder gar im Gesange selbsttönend wird, macht den persönlichsten Erguß der Stimmung im Musiciren recht eigentlich möglich. Eine Subjectivität wird hier unmittelbar in Tönen tönend wirksam, nicht blos stumm in ihnen formend." Unser Bedenken gilt zunächst der persönlichen „körperlich innigen" Mitleidenschaft des Spielers, welche denselben ja doch während des Reproductionsactes als „pathologisch" erregt und somit in einer nach H.'s Anschauungen ästhetisch mißlichen Verfassung befindlich denken lassen würde. Ferner wird H. einräumen müssen, daß das den Spieler während des Vortrages beherrschende Gefühl dem betreffenden Tonwerk doch homogen sein, daß dieses zu jenem in bedingendem Verhältniß stehen muß. In diesem Falle würde also eine Gefühlserregung durch das Tonwerk vorauszusetzen sein, wogegen doch H. principiell protestirt. H. berücksichtigt selbst diesen Einwand, „daß es ja nur der Geist des Tondichters sei, den der Spieler errathe und offenbare" —. „Aber eben diese Aneignung im Moment des Wiederschaffens", fährt er fort, „ist sein, des Spielers Geist. Dasselbe Stück belästigt oder entzückt, je nachdem es zu tönender Wirklichkeit belebt wird. — Die Composition erzwingt wenig mehr als die Richtigkeit der Noten." Oder noch deutlicher ausgedrückt: Der Gefühlsinhalt eines Musikstückes ist so wenig zwingender Natur, so dehnbar, so „objectiv", daß ein und dasselbe Stück principiell eine belästigende, wie eine entzückende Wirkung ausüben kann. H. macht also für die verschiedene Wirkung eines Stückes nicht den guten oder schlechten Vortrag verantwortlich, sondern er findet sie in der Dehnbarkeit des Charakters der Musik, in ihrer Objectivität berechtigt. Auf diesem Standpunct ist freilich schließlich reproductiven Leistungen gegenüber alle Kritik unnöthig und unbefugt. Der Stümper, der eine Beethoven'sche Sonate geistlos herunterspielt, kann sich dem kritischen Tadel gegenüber darauf berufen, daß ja die Composition „wenig mehr als die Richtigkeit der Noten erzwinge", daß ja der Gefühlsausdruck Sache des Spielers und durch keine objectiven Kriterien in der Composition nothwendig bestimmt sei. — Solchen Consequenzen gegenüber müssen wir doch daran festhalten, das der Gefühlsausdruck eines Musikwerkes eben nur einer ist, und daß eine Darstellung um so vollendeter sein wird, in je entsprechenderer Weise sie jenen wiedergiebt. —

Ferner gesteht Hanslick S. 54 zu, daß ein Componist „ausnahmsweise Melodien als Ausdruck eines bestimmten, ihn eben erfüllenden Affectes extemporiren könne." Wo es sich aber um Principienfragen handelt, um ein principielles Entweder — Oder, da giebt es kein „ausnahmsweise". — S. 58 erklärt sich H. näher über diesen Ausnahmefall. „Zur höchsten Unmittelbarkeit befreit sich die Offenbarung eines Seelenzustandes durch Musik, wo Schöpfung und Ausführung in Einen Act zusammenfallen. Dies geschieht in der freien Phantasie. Wo diese nicht mit formell künstlerischer, sondern mit vorwiegend subjectiver Tendenz (pathologisch in höherem Sinn) auftritt, da kann der Ausdruck, welchen der Spieler den Tasten entlockt, ein wahres Sprechen werden. Wer dies censurfreie Sprechen, dies entfesselte Sichselbstgeben mitten in strengem Bannkreise je an sich erlebt hat, der wird ohne Weiteres wissen, wie da Liebe, Eifersucht, Wonne und Leid unverhüllt und doch unfahndbar hinausrauschen aus ihrer Nacht, ihre Feste feiern, ihre Sagen singen, ihre Schlachten schlagen, bis der Meister

*) Eine nähere Bestimmung dieses Mischungsverhältnisses des „objectiven" und „subjectiven" Momentes finden wir nur noch S. 102 in dem Satze: „Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmäßig schönen Tonkörpers: sie sind nicht er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn." Bevor uns jedoch nicht H. eine Unterscheidung von „Adern" und „eigentlichem Organismus" innerhalb derselben Tonformen plausibel gemacht hat, ist uns diese Bestimmung nichts mehr als eine Phrase.

*) „Blos Individualität" hätte H. im letzten Satze der angeführten Stelle in logischem Anschluß an den vorhergehenden Satz sagen müssen statt „blos Gefühl". Jedenfalls schrak er selbst davor zurück, eine „bloße Musik" ohne Individualität zu proclamiren, und substituirte also „Gefühl", wodurch die Ungeheuerlichkeit seiner Aufstellung für den ersten Augenblick etwas gemildert erscheint, durch die (an sich ganz richtige) Identischsetzung von „Individualität" und „Gefühl" im Hinblick auf den citirten Passus S. 103 seiner Schrift sich selbst aber in einen neuen Widerspruch verwickelt.

sie zurückruft, beruhigt, beruhigend." — Wir müssen zunächst von H.'s Standpunct aus unser Veto einlegen gegen die Möglichkeit der „unmittelbaren Offenbarung eines Seelenzustandes" durch Musik, der Darstellung von Liebe, Eifersucht, Wonne und Leid, welche ja doch, wie H. im ersten Capitel seiner Schrift ausgeführt hat, außerhalb des Bereiches der Musik liegen soll. Freilich, diese Gefühlsentäußerung, sagt H., ist nicht Sache des wahren künstlerischen Schaffens, sondern einer pathologischen Erregung, „*pathologisch in höherem Sinn*". Wir müssen indeß gestehen, daß wir mit diesem Ausdruck „pathologisch in höherem Sinn" Nichts anzufangen wissen, ebensowenig wird aber wohl auch H. im Stande sein, uns eine nähere Erklärung darüber zu geben. Wir kennen blos die Alternative: „pathologisch" oder „künstlerisch", ein „pathologisch im höheren Sinne" ist pure Phrase. Entweder macht sich das pathologische Element rein als solches geltend; dann ist aber der Spieler überhaupt unfähig, künstlerisch zu gestalten, geschweige denn, es zu Gebilden von so zündender Wirkung und Schlagkraft zu bringen, wie sie H. nicht umhin kann, bei Improvisationen anzuerkennen; — oder er erhebt sich im Productionsact über seine unmittelbare Gefühlserregung, indem er sie durch die Thätigkeit der *Phantasie* künstlerisch frei verklärt; dann ist der Einfluß des pathologischen Elementes als solchen paralysirt, und alle Bedenken heben sich von selbst. In diesem Falle ist das Verhalten des Spielers im Wesen ein gleiches, wie das des Componisten, der seine Eingebungen in künstlerischer Meditation zeitigt, und es würde dann auch kein Grund vorliegen, warum diesem Letzteren das dem Improvisator offen stehende Stoffgebiet des Gefühlslebens verschlossen bleiben soll. Indem H. die Möglichkeit einer bis zu sprechendem Ausdruck sich steigernden Gefühlsdarstellung in der freien Phantasie von dem Zurücktreten der formell künstlerischen Seite abhängig macht, liegt es ihm ob, uns begreiflich zu machen, *wie eine Beschränkung des Gestaltungsvermögens einer Kunst eine Potenzirung ihrer Ausdrucksfähigkeit, eine Erweiterung ihrer Inhaltsgrenzen im Gefolge haben kann*. In Wirklichkeit ist das freie Extemporiren ebensowol eine formende Thätigkeit und an Formgesetze gebunden, wie das stille Schaffen rein in der Phantasie, und die mehr oder minder schlagkräftige Wirkung einer Improvisation wird stets mit ihrer größeren oder geringeren formellen Vollendung im Verhältniß stehen. Die dem Spieler zustehende Freiheit bezieht sich lediglich auf die laxere Verbindung ganzer Gedankengruppen, der einzelnen Haupttheile der Improvisation, welche jedoch an und für sich logisch sinnvoll gestaltet und plastisch gegliedert sein müssen. Die eigenthümliche, hinreißende Unmittelbarkeit der Wirkung der freien Phantasie hat ihren Grund in dem Umstand, daß eben Schöpfung und Ausführung in *einen* Act zusammenfallen, und die Betheiligung des *ganzen* Menschen, des sinnlichen wie des geistigen, die Concentration seines ganzen Wesens auf die Sache auch eine erhöhte Intensität, eine dämonische Gewalt des Ausdruckes zur nothwendigen Folge hat. —

Wir deuteten vorhin an, daß alle Bedenken, welche H. gegen die Darstellung von Gefühlen durch die Musik erhebt, soweit sie einen dem künstlerischen Schaffen ungünstigen pathologischen Zustand des Subjects voraussetzen, in Nichts zerfallen, sobald man festhält, daß im Momente des Schaffens der Künstler kraft der Thätigkeit der *Phantasie* seinen eignen Gefühlen als einem Object gegenüber-, daß er frei über ihnen steht. Dies ist der springende Punct, den H. übersehen hat, wenn er sagt, (S. 53): „Nirgend erscheint die Souverainetät des Gefühls, welche man so gern der Musik andichtet, schlimmer angebracht, als wenn man sie im Componiren während des Schaffens voraussetzt und dieses als ein begeistertes Extemporiren auffaßt. — Die Thätigkeit des Componisten ist eine in ihrer Art *plastische* und jener des bildenden Künstlers vergleichbar. Ebensowenig als dieser darf der Tondichter mit seinem Stoff unfrei verwachsen sein, denn gleich ihm hat er ja sein (musikalisches) Ideal objectiv hinzustellen, zur reinen Form zu gestalten" — ein Moment, welches allerdings von der früheren Aesthetik nicht nachdrücklich hervorgehoben worden ist, was aber H. keinesfalls das Recht giebt, den principiellen Standpunkt derselben implicite und ohne Weiteres zu verurtheilen. Durch die Phantasie *objectiviren* und *idealisiren* sich dem Künstler die Gefühle. Es hätte doch nahe gelegen, bezüglich des Verhältnisses der Phantasie zum Gefühl die Schaffensthätigkeit des *Lyrikers* in Vergleich zu ziehen. Auch von diesem verlangen wir zunächst und vor Allem „ein von *einer* Empfindung volles Herz", aber ebensosehr im Schaffensproceß eine künstlerische Besonnenheit, welche „alles unfreie Verwachsensein" mit dem Gefühl ausschließt. Ein schlagendes Beispiel bietet Göthe's „Werther", den man füglich als einen großen lyrischen Erguß bezeichnen kann. Höchste Fülle und Lebhaftigkeit der Empfindung vereinigt sich hier mit einem künstlerischen Maß, einer Schönheit und Harmonie der Gestaltung, daß das Werk in dieser Hinsicht fast einzig genannt werden kann. Göthe stand eben, als er den „Werther" schuf, am Rande des pathologischen Erlebnisses, und *indem* er dasselbe künstlerisch gestaltete, wurde es ihm ein gegenständliches. Ohne jene Lebhaftigkeit und Macht der Empfindung aber würde die Wirkung des „Werther" jedenfalls nicht eine so überwältigende geworden sein. (Für die Thatsache, daß der „Werther" Viele dazu trieb, Hand an sich selbst zu legen, ist derselbe als Kunstwerk nicht verantwortlich zu machen.) Der Musiker, wie der Lyriker stellt seine Gefühle nicht in der Gestalt dar, in welcher sie sein unmittelbares Erlebniß sind, in empirischer Materialität, nicht mit pathologischen Bestandtheilen behaftet, sondern durch die Thätigkeit der Phantasie objectivirt, verklärt, idealisirt. Wenn Schiller bei Gelegenheit der Recension der Bürger'schen Gedichte, denen er zum Theil den Vorwurf macht, daß sie „nicht blos Gemälde einer Seelenlage, sondern auch offenbar Geburten derselben" seien, daß Bürger zu sehr „unter der Herrschaft des gegenwärtigen Affectes" geschaffen, nicht genug idealisirt habe; wenn Schiller, sagen wir, verlangt, daß der Dichter aus der Erinnerung dichten, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anschauen soll, so findet das seine genaue Anwendung auf das Schaffen des Musikers. Für seine Phantasie sind die Gefühle etwas Fernes, Gegenstand einer wenn auch lebhaften Erinnerung; die Phantasie stellt daher die Gefühle nicht in ihrer materiellen Wirklichkeit dar, sondern nur in dem *Schein* ihrer Wirklichkeit; in diesem und keinem anderen Sinne ist das musikalische Kunstwerk „symbolische Darstellung" des Gefühlslebens; ist Symbol, wie es die Schöpfungen der anderen Künste sind. H. schüttet freilich das Kind mit dem Bade aus; für ihn ist eine Idealisirung der Gefühle gar nicht möglich; weil die Gefühle im künstlerischen Schaffen keine directe, unmittelbare Rolle spielen und spielen dürfen, so leugnet er auch die principielle Berechtigung eines jeden wesentlichen Bezuges derselben zum Schaffen.

Wie wenig beim musikalischen Produciren eine „pathologische" Betheiligung des Künstlers an dem Gefühlsinhalt, den er zum Ausdruck bringt, anzunehmen ist, welch wesentlicher An-

theil der Phantasie beim Schaffen zukommt, zeigt sich am schlagendsten in dem Falle, wo der Künstler Gefühle darstellt, deren objectiven Motiven er persönlich völlig interesselos, indifferent gegenübersteht, wie bei der musikalischen Reproduction von Erzeugnissen der Poesie.*) Hier findet keine unmittelbare Reizung seines subjectiven Lebens statt, die erst noch einem Läuterungsproceß zu unterliegen hätte; hier vermittelt sich die Gefühlserregung rein durch die künstlerische Phantasie. Principiell ist das Verhältniß des Gefühlsgehaltes zur Phantasie in beiden Fällen — sowol wo es sich um Darstellung des unmittelbaren Lebensgefühles handelt, als wo ein Gefühlsgehalt als der Subjectivität fremdes Object vorliegt, — ganz das gleiche; nur daß die Vermittelung des ersteren an die Phantasie auf verschiedenem Wege erfolgt: das eine Mal zieht die Phantasie ihre Nahrung aus dem unmittelbaren Innerlichkeitsleben und mildert, temperirt, verklärt die materielle Lebenskraft der subjectiven Erregung; das andere Mal wird ein der Subjectivität zunächst fremder Gefühlsgehalt durch die Schöpferkraft der Phantasie zu subjectiver — wenn auch nicht unmittelbarer — Lebenskraft erweckt. Der Künstler wird als solcher den letzteren mit derselben Wahrheit, Eindringlichkeit und Ueberzeugungskraft darzustellen vermögen, wie ein persönliches Gefühlserlebniß. Für diesen Fall gilt auch vom Musiker das Wort Göthe's: „Gebt ihr euch einmal für Poeten, so commandirt die Poesie." —

(Fortsetzung folgt.)

*) Beiläufig bemerkt, läßt H.'s Bekämpfung der Gefühlsdarstellung auch die Thatsache unerklärt, daß der Musiker, wo er sich dem Dichter verbindet, nur solche poetische Vorwürfe wählt und für geeignet findet, deren Inhalt zum Gefühlsleben in naher Beziehung steht.

Correspondenz.

Weimar.

Mit Freuden erfülle ich den mir von der Red. d. Bl. zu Theil gewordenen ehrenvollen Auftrag, den Bericht über die Mustervorstellung des „Tannhäuser" zu liefern, welche am 26. v. M. auf hiesiger Hofbühne stattfand. Vermöge verschiedener zufälliger Beziehungen mußte die Oper grade hier ein ganz besonderes Interesse erwecken. Wenig Stunden nur von Weimar erhebt sich die Wartburg; der siebente Juli (Geburtstag der heiligen Elisabeth) ist Jahrestag des Sängerkrieges, — und fern von den Zinnen der alten Veste erblickt man den Hörselberg, in welchem jene Frau Venus wohnen soll, die dem Tannhäuser einst so gefährlich wurde. Außerdem mußten die zahlreichen Bezüge und Anspielungen auf das „Sängerfest", welche in die Oper, namentlich in die Thronrede des Landgrafen, verwebt sind, grade hier bei dem Fremdenpublicum besonders zünden; bei Worten wie: „Bereitet heute uns denn hier ein Fest" rc. gaben sich die Bezüge unwillkürlich. Auf ganz besonders dankbaren Boden in den Herzen der Zuschauer aber fiel der Anblick der beiden prächtigen Decorationen, das Aeußere der Wartburg darstellend, welch letztere man einmal in weiterer Ferne, ein anderes Mal ziemlich nahe erblickt. Auch die Decoration des zweiten Actes, die Sängerhalle, war nach der Natur gemalt; bekanntlich sind alle diese Räume auf der Wartburg selten gut erhalten, resp. durch die Munificenz des regierenden Großherzogs von Weimar in glänzender Weise restaurirt worden. —

Niemann sang den Tannhäuser, Scaria den Landgrafen, Frau Mallinger die Elisabeth; alle übrigen Partien der Oper waren durch Mitglieder der Weimarischen Bühne vertreten. Was zuerst diese letzteren betrifft, so ist die ruhige, würdevolle und edle Sangesweise des Hrn. v. Milde für den Wolfram besonders geeignet. Die kleineren Partien der Ritter und Sänger waren auf das Angemessenste besetzt, namentlich brachte Hr. Knopp das Tenorsolo des Walther von der Vogelweide zu bester Geltung. Den Hirten sang Frl. Hessert genügend, während Frl. Rabecke die Venus in gewisser Weise allerdings nicht völlig erschöpfend darstellte. Sie sah hübsch aus, sang correct, sicher und rein, vor Allem mit klangvollem Sopran von besonderer Lieblichkeit und Frische. Doch die Declamation war nicht pointirt genug; die (der Bühne noch nicht lange angehörende) Künstlerin muß noch lernen, besser auseinanderzusetzen, was grade bei der Wiedergabe Wagner'scher Partien so sehr wichtig ist. Den Mangel an Gluth und jener lodernden Leidenschaftlichkeit, welche diese Venus charakterisiren soll, wird ein billig Denkender der bescheidenen Künstlerin sicher am Wenigsten zum Vorwurf machen. Frl. Rabecke besitzt sonst Eifer und Wärme genug für Partien, welche ihrer Individualität besser zusagen. Das Edelknabenquartett war, gemäß der Würde und Bedeutung der Sache, in richtiger Erkenntniß von ersten Kräften besetzt, welche ihr „Wolfram von Eschenbach, beginne!" mit frischen Stimmen und seltener Reinheit sangen. Es übt wahrhaft wohlthuende Wirkung, auch solche minder wichtige Partien durch tüchtige Mitglieder besetzt zu sehen.

Von den fremden Sängern zeichnete sich Scaria durch die wuchtvolle, pomphafte Art aus, mit der er den Landgrafen vertrat. Erzielte er durch seinen klangvollen markigen Baß, durch die Deutlichkeit seiner Aussprache große Wirkung, so darf nicht übergangen werden, daß seine stattliche Erscheinung dieselbe nur erhöhen konnte. Wie über ihn, so war über Niemann und Frau Mallinger Adel und Würde ausgegossen — „— sie zogen aus,
Als hätte der Olymp sich aufgethan
Und die Gestalten der erlauchten Vorwelt
Herabgesendet!"

Leider hatte Niemann zu Anfang der Oper mit einer Indisposition zu kämpfen, welche seinen sonst als so großartig bekannten Vortrag der Scene im Venusberge etwas beeinträchtigte. Indessen sang er sich bald rein, und im zweiten Acte entfaltete sich die Stimme ganz im alten Glanze. Er ist und bleibt ein Interpret Wagner'scher Partien, wie er vielleicht der deutschen Bühne so leicht nie wieder erwächst; durch sein dramatisches Spiel, den Nachdruck und die Klarheit seiner Declamation — nur an die Großartigkeit der Erzählung der Pilgerfahrt sei erinnert — erzielt er eine Gesammtwirkung, welche kaum je erreicht, sicher aber niemals übertroffen werden wird. Welche Verve, welches Feuer, welche Kühnheit der Leidenschaft! Die Gebilde, welche er schafft, sind von rücksichtslosem Realismus durchhaucht — eben dadurch aber ist er zum Wagnersänger wie geboren, denn ja auch der Componist hat das moderne Princip des Realismus (in idealem Sinne) auf seine Fahne geschrieben. — Frau Mallinger war eine Elisabeth, welcher sich an süßem Zauber der Erscheinung, an poetischer, feinsinniger Darstellung und Sangesweise Nichts an die Seite stellen läßt; sie ist als Meisterin in dieser Partie zu betrachten. — Würdig und reich war die Inscenirung — fast sämmtliche Costüme neu. — Wie für das Arrangement der Mustervorstellungen überhaupt, so müssen wir der Intendanz für die hier in Frage kommende des „Tannhäuser" besonders dankbar sein. Hoffentlich erweckt an anderen Orten dieses große Muster Nacheiferung — jedenfalls giebt es „dem Urtheil höhere Gesetze!" — Hermann Uhde.

Wagner's „Meistersinger" ist diejenige Oper, welche bis jetzt von allen seinen Werken am schnellsten „Carrière" gemacht hat. Nicht

zwei Jahre sind es, daß sie auf den Bühnen von München, Dresden, Dessau, Carlsruhe, Mannheim, Weimar, Königsberg, Wien und Berlin erschienen und Repertoir-, ja Cassenstück geworden ist. Seit vorigem Herbst ist das Werk eine der besten Leistungen der Weimarischen Opernkräfte gewesen und eine hiesige Darstellung mit den einheimischen Kräften gewährte vorzüglichen Genuß, wie dies unter Anderm durch die große Zufriedenheit documentirt worden ist, welche eine zu Anfang dieses Jahres für den Massenbesuch Leipziger Zuhörer bestimmte Aufführung erregt hat. — Am 29. Juni waren bekanntlich einige der Hauptrollen mit auswärtigen Sängern besetzt, die als die besten Vertreter dieser Partien gelten: Scaria gab den Pogner, Nachbaur den Walther, Frau Mallinger die Eva. Obwohl wir das Repertoir der Frau Mallinger seinem ganzen Umfange nach nicht kennen, möchten wir doch auf das Bestimmteste behaupten, daß sowohl Frau Mallinger die „beste Eva" als Eva Pogner die „beste Rolle" der genannten Dame ist. Dieser Leistung gegenüber kann man einfach nur Bewunderung kundgeben und Gott danken, sie gehört und gesehen zu haben. — Nachbauer's helle Stimme paßt zu der gesanglichen Wiedergabe des Walther vortrefflich und seine gut ausgearbeitete Leistung stellte sich der von Frau Mallinger würdig zur Seite, wenn auch sein Spiel nicht auf gleicher Höhe stand. — Unter den Vertretern des Hans Sachs nimmt von Milde, dessen wir mehrfach rühmend gedacht haben, eine der allerersten Stellen ein, ebenso darf Hr. Knopp an der Weimarischen Bühne als Lehrbube David kühn nach einem ebenbürtigen Nebenbuhler in dieser Partie sich umschauen. Scaria als Pogner und Hasselbeck als Kothner sind in Spiel und Gesang vortrefflich. Frl. Böttger's Darstellung und ihr Gesang an und für sich — sie gab die Lene — sind nur zu loben; ihrer Stimme möchte man mehr Volumen wünschen. Hr. Schmidt als Beckmesser gab viel Gutes und hatte glückliche Momente, würde aber noch mehr reussiren, wenn er nicht hin und wieder zu einigen possenhaften Uebertreibungen sich verleiten ließe. Wir müssen wiederholen, daß Degele in Dresden von allen uns bekannt gewordenen Beckmesser-Darstellern die Rolle am Feinsten erfaßt hat. — Die großen Anforderungen, welche Wagner in den „Meistersingern" an Chor und Orchester stellt, wurden unter Lassen's meisterhafter Direction in vorzüglicher Weise befriedigt. Die Ausstattung ist so glänzend, wie man es von einer so kleinen Bühne nicht erwarten sollte, die Regie nur lobenswerth. Der Beifall des Auditoriums war wiederum außergewöhnlich groß. Das Herausrufen der Solisten wollte kein Ende nehmen, auch Lassen mußte erscheinen, ebenso wurde der Intendant von Loën lebhaft gerufen. Frau Mallinger wurde mit Blumen überschüttet, und als am Schluß der Oper Hans Sachs mit dem Lorbeer gekrönt wird, entlud sich eine ganze Batterie von Lorbeerkränzen auf Hrn. von Milde. Und das von Rechtswegen! — Mit den „Meistersingern" fanden die Weimarischen Wagneraufführungen glänzenden Abschluß, zugleich die hiesige Theatersaison. Hrn. General-Intendant von Loën und den betheiligten Kräften sei insgesammt für den durch diese Abende gewährten hohen Genuß nochmals aufrichtiger Dank gesagt. — 317.

Leipzig.

Ein Concert des Riedel'schen Vereins gehört immer zu denjenigen musikalischen Ereignissen, welche wir und mit uns alle Verehrer gediegener Tonkunst mit besonderer Freude begrüßen. Kommt nun noch dazu, daß ein allverehrter Meister wie Liszt solchem Feste seine Theilnahme schenkt, dann erhält dasselbe dadurch noch eine Weihe, welche es weit über viele andere Concerte stellt. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß Programm sowohl wie Ausführung des am 3. in der Nicolaikirche vom Riedel'schen Verein veranstalteten Concerts gleich vorzüglich waren. Als Mitwirkende waren gewonnen die HH. Otto Reubke aus Halle, Fitzenhagen aus Dresden und der Tenorist Weber vom hiesigen Stadttheater. Gewaltig, tief ergreifend, strömten unter Reubke's Meisterhänden die Töne des Bach'schen Choralvorspiels: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir", als Einleitungsnummer. Regungslos lauschte das die sämmtlichen Räume der Nicolaikirche bis auf den letzten Platz füllende Auditorium, und das allgemeine tiefe Aufathmen am Schlusse des Stücks bewies zur Genüge, wie mächtig das Werk des großen Altmeisters gewirkt hatte. Dann folgten zwei geistliche Melodien: „Jesus heißt mein Seelenfreund" und „Jesus neigt sein Haupt und stirbt" von J. W. Franck, von Herrn Weber wenn auch nicht wärmer schattirt doch einfach und kräftig gesungen. Die folgende Nummer, Largo und Sarabande von Händel, bearbeitet für Violoncell und Orgel, gab Hrn. Fitzenhagen Gelegenheit, die Schönheit und Innigkeit seines Tones voll zu entfalten. Das Arrangement war ganz vortrefflich, nur hätten wir die Orgelbegleitung ein klein wenig stärker gewünscht; sie stand nicht in ganz richtiger dynamischer Wechselwirkung zu der Fülle des Violoncellklanges. Die Motette „Komm, Jesu, komm 2c.", achtstimmig für zwei Chöre a capella von J. S. Bach, vom Riedel'schen Verein mit meisterhafter Klarheit und Präcision executirt, brachte in ihrer trotz der knappen Form großartigen, bewundernswerth architectonischen Anlage eine höchst erhebende Abwechslung in das Programm. Hierauf entfaltete Hr. Reubke abermals seine ungewöhnliche Virtuosität in der Orgelsonate (Amoll) von A. G. Ritter. Ganz außerordentliche Feinheiten verstand R. noch durch seine geistvolle Registrirung in den an sich schon so interessanten — wenn auch etwas lang ausgesponnenen Mittelsatz zu legen. Lebhaftes Interesse erregte auch die folgende Nummer: „Zwei Gesänge aus dem Locheimer Liederbuche, für Chor gesetzt von C. Riedel". In jedem Accorde erkennt man hier den ausgezeichneten Musiker. Ist der erste der beiden Gesänge: „Weihnachtsgesang" mehr im Bach'schen Style polyphon gehalten, so wirkt dagegen der zweite „Lobgesang auf Christus" durch die ruhig ausströmenden Harmonien mehr choralmäßig. In beiden aber ist der Zeitton früherer Jahrhunderte meisterhaft getroffen. Das nun folgende Andante und Largo für Violoncell und Orgel von L. Boccherini, vorgetragen von Hrn. Fitzenhagen, hatten wir bereits jüngst in Weimar rühmend zu würdigen Gelegenheit. — Ergreifend und gewaltig ertönte hierauf das Kyrie, Gloria und Credo aus der Missa choralis von Liszt. Wir hoffen nun bald Gelegenheit zu haben, das zugleich bereits in No. 41 des vor. J. eingehender besprochene bedeutungsvolle Werk vollständig zu hören und wollen dann nicht unterlassen, ausführlich über den Totaleindruck zu berichten, von dessen Macht uns schon die heutige Vorführung namentlich in so vorzüglicher Ausführung einen höchst genußreichen Vorgeschmack gab. Den Schluß machte die bekannte große Orgeltoccata in Fdur von Bach, von Hrn. Reubke zwar in etwas sehr schnellem Tempo sonst aber ebenfalls ganz vollendet vorgetragen. — R.

Florenz.

Von Tage zu Tage hoffte ich über das zweite, sogleich nach dem durchschlagenden Erfolge des ersten in Angriff genommene „Popular-Concert für classische Musik unter Bülow's Direction" Nachricht geben zu können, allein vergebens. Am festgesetzten (von mir bereits annoncirten) Termine konnte das Concert nicht stattfinden, weil die dazu nöthigen Orchesterstimmen aus Deutschland leider nicht zu rechter Zeit ankamen. Einen späteren Termin aber für die Abhaltung anzusetzen, ließ das hiesige Klima und die damit im engsten Zusammenhange stehenden Auswanderung der voraussichtlichen Concertbesucher nach den verschiedensten Sommerfrischen nicht als rathsam erscheinen. Wir bedauern aufrichtig, daß das Concert nicht stattfand; es hätte der Saison einen guten Abschluß und dem Publicum eine nachhaltig

Erinnerung gegeben. Wohl aber dürfen wir hoffen, daß Carlo Ducci, der Entrepeneur der hiesigen „Popular-Concerte", in nächster Herbst- und Winter-Saison möglichst bald Zeit und Gelegenheit ergreift, um dem jungen Unternehmen das erworbene Feld nicht nur zu behaupten sondern auch zu erweitern. Gute und sichtbare Früchte können und werden nicht ausbleiben.

Am 24. Juni, an welchem Tage die Residenz ihr größtes und glänzendstes Volksfest begeht, — Johannes der Täufer ist Schutzpatron der Stadt — wollte die Società di San Giovanni Battista unter andern Festlichkeiten im Sala Filarmonica Rossini's Messe unter Direction Mabellini's, welcher Professor am hiesigen Instituto musicale ist, zur Aufführung bringen. Als Solisten wurden die den Lesern d. Bl. bereits bekannten Frau Albertini-Bancardè sowie die HH. C. Bancardè, C. A. Barry und Abbé Federighi genannt. Den Chor sollten die Eleven der hiesigen königlichen Gesangschule bilden, verstärkt durch tüchtige Dilettantenkräfte.

Während des Sommers, der den großen Theatern eine lange Siesta mit dolce far niente bringt, findet die Oper ein bescheidenes Plätzchen in den kleinen und großen Sommertheatern. Das Teatro Principe Umberto und das Politema fassen eine große Zuhörermenge und pflegen nebst dem kleineren Teatro della Piazza Vecchia augenblicklich die Oper. Die Sänger und Spieler der beiden zuerstgenannten Theater, welche Cimarosa's barbiere di Seviglia, Donizetti's Furioso all'isola di S. D. ꝛc. brachten, übertrifft bei Weitem die kleine aber tüchtige Truppe des letztgenannten. Sie soll auch bereits für ein Theater in Venedig gewonnen sein. Vorgeführt wurden bis jetzt von ihr Cimarosa's Giannina e Bernardone und Pergolese's Serva Padrona. Diese beiden, wirkliche Opere buffe, seit langen Jahren auch hier nicht zu Gehör gebracht, errangen und verdienten mit vollem Recht den reichen Beifall des großen und aufmerksamen Publicums. Wenn man nicht ohne Grund von Cimarosa's matrimonio segreto, welche Oper wohl die in Deutschland bekannteste jenes Meisters ist, behauptet, sie sei ein reizendes Kind des italienischen Mästro aus der „heimlichen Ehe" mit Mozart, so läßt sich dies mit demselben Recht auch von Giannina e Bernardone sagen. Mozart'sche Instrumentirung und Durchführung in ihrer einfachen Schönheit, Mozart'scher Einfluß nicht nur in jeder Nummer, sondern, wir möchten sagen, in jedem Tacte, ist unverkennbar. Die Vorführung von Seiten der Darsteller war, was Gesang und Spiel betrifft, durchaus wohlbefriedigend. Besondere Anerkennung verdienen Mad. Corsi und Hr. Natali, namentlich in der Pergolese'schen Oper. Das hochkomische und unübertrefflich vorgeführte Zankduett Serpina vuol così mußte auf stürmisches Verlangen da capo gesungen werden; doch fehlten auch sonst jenen Beiden die Beifallsspenden nie. Das etwas einfach und schwach besetzte Orchester reichte dennoch aus, denn es zeigte Accuratesse und hinlänglich nüancirtes Spiel. Die übliche Unterbrechung nach dem zweiten Acte, das Zerreißen des jeweiligen Zusammenhangs durch Einschiebung von durchaus fremdartigem Material fand freilich auch hier wieder statt. Allein trotzdem verdient die Theaterdirection von Piazza Vecchia volles Lob dafür, daß sie statt des gewöhnlichen Ballets oder mimischen Tanzes Pergolese's überaus anziehende Serva padrona einschob. Möchten doch die Directionen der großen Theater sich hieran ein gutes Beispiel nehmen und, wenn auch anfänglich im Gegensatz zum alten Herkommen und philisterhaften Wünschen, den Balletcultus im Interesse der Kunst, welche doch hier wahrhaftig etwas gehoben werden könnte und müßte, dadurch beschränken, daß sie, wenn nun einmal zur Ausfüllung der langen Theaterabende (auch ein Zopf, der endlich einmal fallen dürfte) durchaus etwas eingeschoben werden muß, zu jenen kleinen opere buffe greifen, deren es noch so manche giebt und die wohl verdienen, nicht für immer der Vergessenheit anheim zu fallen. Freilich lassen die hiesigen Verhältnisse ziemlich bestimmt voraussehen, daß unser Wunsch noch geraume Zeit ein frommer bleiben wird. —

K. B—e.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Baden-Baden. Am 1. haben die musikalischen Matinéen des Kurorchesters begonnen und zwar mit folgendem Programme: Bdur-Symphonie von Schumann, Manfred-Ouverture von Reinecke, Violinconcert von Bruch (Otto Freiberg aus Carlsruhe) und Clavierconcert von Perelli (vorgetragen vom Componisten). —

Jena. Am 5. d. M. Concert der Singakademie mit Frau Dr. Merian-Genast und Hrn. Thiene (Gesang), Kömpel (Violine), Frau v. Kowacsics (Harfe) und Organist Gottschalg aus Weimar: Missa choralis, Psalm 23 (für Sopransolo, Männerchor, Harfe und Orgel), BACH-Fuge, Sopransolo aus der „Heiligen Elisabeth" und Ave Maria für Violine, Harfe und Orgel, und Violinsolo, sämmtlich von Liszt, und außerdem „Ehre sei Gott", vierstimmiger Chor von Naumann und Psalm für Tenor und Orgel von Müller-Hartung. —

Lenzburg. Unter Musikdir. Rabe's trefflicher Leitung kam am 3. d. M. das Oratorium „Petri Gefängniß" von Friedr. Kunoch zum ersten Male vollständig zur Aufführung. —

London. Am 20. v. M. vorletztes Concert der Philharmonic Society: Lohengrin-Vorspiel, Dmoll-Concert von Spohr (Strauß) ꝛc. — In einem Concerte des Violoncellisten Paque wirkten die Geschwister Heermann (Harfe und Violine) aus Frankfurt mit. — Eine zwölfjährige Pianistin Heilbronn erregte u. A. mit der Kreuzersonate Aufsehen. —

Wiesbaden. Am 28. v. M. Concert des Organisten Wald mit Frl. Löffler und den HH. Arnold (Harfe) und Wilhelmj: Orgelsoli von Bach, Schumann und Thiele, Ave Maria von Cherubini, Sopranarie mit Harfe und Orgel, Violinsoli von Rietz, Mendelssohn und Bach ꝛc. —

Personalnachrichten.

— Se. K. H. der Großherzog von Sachsen-Weimar haben Hrn. Baron von Loën zum Generalintendanten ernannt, und Hrn. Hofcapellmeister Lassen den Falkenorden erster Classe (bisher Inhaber der zweiten Classe) sowie den HH. Hofconcertmeister Kömpel und Hofopernsänger v. Milde und Riemann denselben Orden zweiter Classe zu verleihen geruht. — Der Professor des Gesanges Henri Panofka erhielt vom König Victor Emanuel den Orden der italienischen Krone. Der Seminarmusikdirector Sering in Barby ist von Sr. Maj. dem König von Preußen mit dem Adler der Ritter des königl. Hausordens von Hohenzollern decorirt worden. —

— Bülow ist zu einem mehrwöchentlichen Aufenthalte in Berlin eingetroffen. —

— Bei der italienischen Oper in Paris sind der Gesangdir. Alary und Orchesterdir. Shoczbopole aus ihren Aemtern geschieden und beide Stellungen dem frühern Operndirector in Kairo, Muzio, übertragen worden. —

— Bilse concertirt jetzt mit seiner Capelle in Petersburg mit großem Erfolg. (Er erhält für die Saison 32,000 Rubel.) —

Leipziger Fremdenliste.

— In letzter Zeit waren in Leipzig anwesend: Dr. Franz Liszt, Hofcapellm. Lassen und Frau Merian-Genast aus Weimar, Jaell und Frau, Madame Janina, Pianistin aus Lemberg, Orgelvirtuos Reubke und Pianist Handrock aus Halle, Organist Ritter aus Magdeburg, Frl. v. Schorn, Pianistin aus Weimar, A. v. Faminzin, Professor aus St. Petersburg, W. Fitzenhagen aus Dresden, Rubinstein aus Moskau, Otto Reinsdorf aus Berlin, Antonin d'Argenton, Professor der Musik aus Paris und B. Bessel aus St. Petersburg. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Prag kam eine neue Oper „Vineta" von Skraup zur Aufführung. Dortige Berichte nennen sie arm und dürftig. — C. Reinecke hat ein einactiges Liederspiel vollendet. Der Text ist nach einem französischen Stoffe vom Regisseur des Leipziger Stadttheaters, Hrn. Grans bearbeitet. — Eine neue Oper „Judith" von Doppler (Text von Mosenthal) wurde von der Direction des Wiener Hofoperntheaters zur Aufführung angenommen. — „Rheingold" und „Walküre" sind in München für diesen Monat drei Mal auf das Repertoir gesetzt, am 7. und 10., am 14. und 17., ꝛc. — Auch soll daselbst eine neue Oper von B. Scholz „Morgiana" zur Aufführung kommen. — Litolff hat für die Folies Dramatiques seine Operette „La Boîte de Pandore" vollendet. —

Vermischtes.

— Die Pacht des Leipziger Theaters ist sowohl vom Rath als auch von den Stadtverordneten nahezu einstimmig dem Hofschausp. Berndal, bisherigem Regisseur des Berliner Hoftheaters, übertragen worden. —

— Die vom König Carl Albert geschaffene königl. Musikkapelle in Turin ist auf Befehl Victor Emanuels plötzlich aufgelöst worden. —

— Der für das Hans Sachs-Denkmal in Nürnberg bestimmte Reinertrag der jüngsten Concerte Bülow's in Nürnberg, Fürth, Erlangen und Würzburg beträgt 1057 fl. Schon vor zwei Jahren hat Bülow demselben Zwecke 1300 fl., als Reingewinn zweier Concerte in Nürnberg überlassen. —

— In Cöln haben die Lehrer des Conservatoriums einen Tonkünstler-Verein gegründet. Derselbe betrachtet es als Aufgabe, die Mitglieder mit den wenig bekannten älteren, hauptsächlich aber mit den neueren und neuesten Compositionen vertraut zu machen, und solche in engerer Auswahl auch dem größeren Publicum durch öffentliche Aufführungen vorzuführen. Der Verein besteht jetzt aus seinen Gründern als ordentlichen Mitgliedern. Neu aufzunehmende „ordentliche Mitglieder" müssen Tonkünstler sein, und, wenn sie als solche nicht bekannt sind, dies beweisen. Als außerordentliche Mitglieder dagegen können auch Dilettanten und Freunde der Tonkunst dem Vereine beitreten. Alljährlich sollen vier öffentliche Musikabende im Verlaufe der Wintersaison stattfinden, zu denen auch dem Publicum gegen Entrée der Zutritt gestattet sein soll.

— **Beethoven-Säcularfest in Wien.** Den hundertsten Geburtstag Beethoven's in einer der Bedeutung des Meisters würdigen und der Stellung, welche Wien in der Musikwelt einnimmt, entsprechenden Weise zu feiern, haben sich die Vertreter der künstlerischen und wissenschaftlichen Corporationen Wiens zu einem Festausschusse vereinigt, welcher das Festprogramm entworfen und die Genehmigung desselben an maßgebender Stelle eingeholt hat. Das Beethoven-Säcularfest wird an den vier Tagen vom 23.—26. October 1870 abgehalten. Am 23. Vormittags wird eine musikalische Feier an einem provisorischen Monumentplatze und ein Festzug zu demselben, Abends eine Festvorstellung des „Fidelio" im k. k. Hofoperntheater stattfinden. Am 24. Aufführung der Missa solemnis im großen Saale der Gesellschaft der Musikfreunde. Am 25. Festbankett in demselben Saale. Am 26. Mittags großes Concert: Kammermusik und Vocalproduction, sowie neunte Symphonie ebendaselbst. Abends Vorstellung des „Egmont" durch die Künstler des k. k. Hofburgtheaters mit dem Orchester des k. k. Hofoperntheaters. Die hervorragendsten musikalischen Kräfte Deutschlands werden zu den Concertproductionen, die anerkanntesten Meister als Festdirigenten eingeladen werden. Um dem Feste einen großartigen repräsentativen Charakter durch zahlreiche Betheiligung der Verehrer des großen Tonmeisters zu verleihen, hat das Fest-Comité die Constituirung einer eigenen Festgenossenschaft zur Säcularfeier Beethoven's in Wien beschlossen, von welcher die Begehung dieses Festes unter Leitung des unterzeichneten Festcomité's ausgehen soll. Den Festgenossen wird außer dem Bezuge des Festzeichens und der Fest-Medaille die Theilnahme an dem Festzuge oder ein Tribünensitz an dem Monumentplatze sowie das Vorkaufsrecht auf Sitze für die Concerte und Theater-Productionen, letzteres nach der Reihenfolge des Beitritts und nach Maßgabe des disponiblen Raumes, zugesichert. Die Minimal-Einlage ist auf 10 fl. ö.W. festgesetzt; über Mehrbeträge werden besondere Quittungen ausgestellt. Das Reinerträgniß der Festfeier wird einem „Beethovenfond" zur Unterstützung dürftiger Tonkünstler und einem Beethoven-Denkmal-Fond gewidmet werden. Demnach ladet der Festausschuß hiermit alle Verehrer Beethoven's zum Eintritt in diese Festgenossenschaft ein. Die Beitrittserklärungen und Einzahlungen werden in der Kanzlei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien entgegengenommen. Der Vorstand besteht aus den HH. Dr. Egger, v. Angeli, Bauernfeld, Dr. Beck, C. M. von Bocklet, J. Dessauer, Otto Dessoff, v. Dingelstädt, Nicolaus Dumba, Grillparzer, Dr. Ed. Hanslick, Dr. G. Heider, J. Hellmesberger, J. Herbeck, Dr. Theod. Ritter von Karajan, F. Mair, Achilles Melingo, Dr. Mosenthal, Freiherr v. Münch, Gottfr. Preyer, Ruben, Ed. Schelle, Dr. L. Sonnleithner, Dr. Josef Unger, Wilhelm Freiherr von Wangenheim, Rudolf Weinwurm, A. Wolff, und L. A. Zellner. —

Kritischer Anzeiger.

Lieder und Gesänge.

Für gemischten Chor.

Charles Oberthür, Op. 194. Psalm 61 für Soli und Chor mit Begleitung von Orgel und Harfe. London, Oberthür.

Eine Bearbeitung, die im Charakter an Rossini's Stabat mater erinnert und daher in dem Lande, wo die Goldorangen glüh'n und sich das kirchliche Colorit immer durch lebhaftere Farben auszeichnet, Anklang finden wird. Die Begleitung der Orgel im Schlußsatz (derselbe Accord wird in Vierteln sechs, auch zwölf Mal nacheinander angeschlagen) ist fast zu claviermäßig. Die Harfe ergeht sich dabei in den ihr vorzugsweise eigenthümlichen Arpeggio's. — C. S.

Arrangements.

Für Pianoforte allein.

Franz Schubert, Vier Lieder ohne Worte, für das Pianoforte arrangirt nach „bisher ungedruckten" Liedern desselben Componisten von Robert Schaab. Berlin, Wilhelm Müller 15 Sgr.

Es sind uns diese Lieder aus Schubert's Nachlaß, sechs an der Zahl, zufällig bekannt. Der Bearbeiter „für das Pianoforte allein" hat von denselben vier ausgewählt. Die Wahl derselben ist als gelungen zu bezeichnen, sowie die Uebertragung selbst in ihrer Einfachheit, getreu und pietätvoll dem Original sich anschmiegend, nur Anerkennung verdient. Auch wäre es wohl sehr leicht gewesen, hier und da Verdoppelungen und Zusätze hinzuzufügen, wie dies heut zu Tage so oft geschieht, allein ob es der Sache angemessen, möchten wir stark bezweifeln. Besonders No. 1. „An den Mond", No. 3. „Abendlied" und No. 4. „An die Entfernte" werden sich gewiß regen Beifalls zu erfreuen haben. — —n.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Franz Schubert, Op. 61. **Sechs Polonaisen** für das Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von Louis Röhr. Breslau, Leuckart. 2 Hefte. Heft 1. 20 Sgr. Heft 2. $22\frac{1}{2}$ Sgr.

Von diesen jedem Kenner Schubert'scher Claviermusik wohlbekannten Polonaisen bringt Heft 1 die P. in Dmoll, Fdur, Bdur; Heft 2 die in Ddur, Adur, Edur. Röhr hat sich gewiß den Dank vieler Clavierspieler durch sein lobenswerthes Arrangement verdient, und wir empfehlen dasselbe namentlich musicirenden Familienkreisen zur angenehmen Unterhaltung, und zwar um so mehr, als durchweg keine zu großen technischen Schwierigkeiten zu überwinden sind. — Bl—th.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 15. Juli 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 29.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Vom Musikalisch-Schönen.

Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift.

Von

Dr. F. Stade.

(Fortsetzung.)

Wie das musikalische Schaffen, so ist auch das Aufnehmen der musikalischen Schöpfung von Seiten des **Hörers** ein Fühlen durch das Medium der Phantasie, oder ein Anschauen von Gefühlen in der Phantasie. Indem wir die Mitwirkung der Phantasie betonen, erledigen sich die Bedenken, welche H. gegen die Betheiligung des Gefühlslebens am musikalischen Kunstgenuß erhebt.

H. giebt zu, daß, wenn schon das Vermögen, auf das Gefühl zu wirken, allen Künsten ausnahmslos zuerkannt werden müsse, doch die Art und Weise, wie die Musik es ausübt, etwas Specifisches, nur ihr Eigenthümliches sei. „Diese intensivere Einwirkung der Musik auf das Gefühl ruht auf physiologischen Bedingungen; da aber die Wissenschaft über das Wesen des Zusammenhanges der Musik mit dem Gefühl keinen genügenden Aufschluß geben kann, so sind die Theoretiker wissenschaftlich verloren, welche das Princip des Schönen in der Musik auf deren Gefühlswirkungen bauen. — Die beiden Fragen, welches specifische Moment die Gefühlswirkung durch Musik bezeichne, und ob dies Moment wesentlich ästhetischer Natur sei, erledigen sich durch die Erkenntniß ein und desselben Factors: der intensiven Einwirkung auf das Nervensystem. Je stärker aber eine Kunst körperlich überwältigend, also pathologisch auftritt, desto geringer ist ihr ästhetischer Antheil. — Das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt, mit denen sie gar gerne klirren. Weit sei es von uns, die Rechte des Gefühls an die Musik verkürzen zu wollen. Allein dies Gefühl, welches sich thatsächlich mehr oder minder mit der reinen Anschauung paart, kann nur dann als künstlerisch gelten, wenn es sich seiner ästhetischen Herkunft bewußt bleibt, d. h. der Freude an einem und zwar gerade diesem bestimmten Schönen. Die Zahl der Musikhörer, deren Gemüth sich nur von der Naturgewalt der Töne befangen fühlt, ist sehr bedeutend. Indem sie das Elementarische der Musik in passiver Empfänglichkeit auf sich wirken lassen, gerathen sie in eine vage, nur durch den Charakter des Tonstücks bestimmte, übersinnlich-sinnliche Erregung. Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch, ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen in klingendem Nichts. — Vom Standpunct solchen Musikhörens aus wird gewöhnlich das ein Tonstück durchwehende Gefühl als Inhalt, Idee, geistiger Gehalt desselben angesehen, die künstlerisch geschaffenen bestimmten Tonfolgen hingegen als die bloße Form, das bloße Bild, die sinnliche Einkleidung jenes Uebersinnlichen. Allein gerade der „specifisch-musikalische" Theil eines Tonwerkes ist Schöpfung des künstlerischen Geistes, mit welchem der anschauende Geist sich verständnißvoll vereinigt. In diesen concreten Tonbildungen liegt der geistige Gehalt der Composition, nicht in dem vagen Totaleindruck eines abstrahirten Gefühls. Die dem Gefühl als vermeintlichem Inhalt gegenübergestellte bloße Form (das Tongebilde) ist gerade der wahre Inhalt der Musik, ist die Musik selbst, während das erzeugte Gefühl weder Inhalt noch Form heißen kann, sondern factische Wirkung. — Wir setzen jenem pathologischen Ergriffenwerden das **bewußte** reine Anschauen des Tonwerks entgegen. Diese contemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens. Ruhig freudigen Geistes, in affectlosem, doch innig-hingebendem Genießen

sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen. Es ist die geistige, intellectuelle Befriedigung, die der Hörer darin findet, den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen und voran zu eilen, sich in seinen Vermuthungen hier bestätigt, dort angenehm getäuscht zu finden. Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein Nachdenken der Phantasie genannt werden könnte, hervorruft und lohnt. — Der Laie fühlt bei der Musik am meisten, der gebildete Künstler am wenigsten." (SS. 60. 68. 69. 70. 71. 72. 77. 78. 80.)

Nach H.'s Ansicht ist also die Gefühlserregung lediglich Wirkung der elementarischen Seite der Musik und pathologischen Charakters und bleibt von dem wahren ästhetischen Genusse principiell ausgeschlossen. Um das Bedenkliche der Gefühlswirkung gleichsam an einem abschreckenden Beispiele zu zeigen, beruft er sich auf das Verhalten der von ihm ausführlicher geschilderten Musikenthusiasten. Dieses Beispiel giebt indeß keinen principiellen Ausschlag. So wenig man im Hinblick auf den Mißbrauch einer Sache befugt ist, den Gebrauch derselben überhaupt zu verurtheilen, so wenig hat H. das Recht, aus der ästhetischen Verwerflichkeit des Verhaltens jener Musikschwärmer die Unzulässigkeit jedes wesentlichen Antheils des Gefühls am künstlerischen Genusse zu folgern. Wir halten H. die mindestens nicht geringere Zahl, ja wir können sagen: die die meisten Musiker und Künstler in sich schließende Mehrzahl derjenigen Hörer entgegen, bei denen sich Intensität des Gefühls mit Klarheit des Bewußtseins, Lebhaftigkeit der künstlerischen Anschauung vereinigt, die sich im Moment des Genießens von jeder actuellen pathologischen Erregung frei fühlen und doch einer bestimmten Gefühlswirkung sich bewußt sind. Es ist also mit der Citation jener Musikenthusiasten Nichts gegen die principielle Berechtigung der Gefühlswirkung bewiesen.

Die Gefühlswirkung ist bei der Musik gar nicht zu umgehen, sie erfolgt mit Naturnothwendigkeit: sobald einmal eine Erregung der Nerven durch Musik stattgefunden und das Selbstbewußtsein reagirt hat, entsteht auch ein Gefühl, dem sich Niemand, auch ein H. nicht entziehen kann. Es ist aber rein willkürlich, alle Gefühlswirkung auf die elementarische Seite der Musik zu beschränken, dieselbe mit der elementarischen Wirkung der Musik als abgeschlossen zu denken, eine Grenze zu ziehen, diesseits welcher die Musik nach ihrer physischen Seite gefühlserregend wirkt, und jenseits welcher unter Ausschluß des Gefühls das Gebiet der „reinen Anschauung" beginnt.*) Die Kraft der Gefühlserregung erstreckt sich auf den ganzen Umfang der Wirkungsfähigkeit der Musik (nicht blos auf ihre „sinnliche Seite"); sie ist nicht ein gleichgültiges Nebenher, ein hors d'oeuvre, ein willkürlich abzuweisendes oder unterzuordnendes Moment, sondern durch die gesammten Wirkungsfactoren des Tonwerkes solidarisch herbeigeführt und stets und in allen Fällen von derselben principiellen Tragweite, sie ist nothwendige, wesentliche Wirkung. Gefühlserregung und reine Anschauung schließen einander nicht aus, sondern die letztere verhält sich zur ersteren wie Bewußtsein zum Object, Inhalt des Bewußtseins. Die Gefühlserregung wird durch die reine Anschauung nicht negirt, sondern tritt durch sie in das Licht des Bewußtseins.*)

Indem H. das Gefühl als ein von der reinen Anschauung principiell auszuschließendes und willkürlich ausschließbares Wirkungsmoment der Musik hinstellt, läßt sich der Aufnahmeproceß nur dergestalt vor sich gehend denken, daß ein directer Uebergang stattfindet von der physiologischen Wahrnehmung zur reinen Anschauung, sodaß also das psychische Gebiet gar nicht berührt wird, — denn sobald dies geschieht, erfolgt auch nothwendig eine Gefühlserregung, welche weder abzuweisen, noch ihrem substantiellen Effect nach willkürlich unterzuordnen ist. Rein physiologisch vermittelt würde aber das Tonwerk als weiter Nichts sich darstellen, denn als eine Aneinanderreihung äußerlicher Sinnenreize, Empfindungen, denen eine jede geistige Beziehung, ein geistig nothwendig Bindendes, ein organisches Princip a priori abgeht. Denn erinnern wir uns, — daß nach H. das Schöne in der Musik „einzig in den Tönen liegt", daß sie „nur Töne spricht", — daß ferner H.'s Theorie den unmittelbaren Zusammenhang des Tones mit dem psychischen Leben zerschneidet, daß sie dem Künstler die unmittelbare Spiegelung seines Innern, soweit es mit der Natur des Tonmateriales in Rapport steht, ihm homogen ist, in dem Tonwerk verwehrt, — ziehen wir endlich in Betracht, daß, wie wir später noch sehen werden, H. der Tonkunst ein specifisches „Naturschöne" als Mittelpunct ihrer Darstellung abspricht, — so wird man zugeben müssen, daß auf diese Weise die Musik aller geistigen symbolischen Bedeutsamkeit und Beziehungsfähigkeit entkleidet, das Schaffen selbst aber eines jeden organischen Agens, eines jeden künstlerischen Impulses beraubt wird, daß alle psychologischen Bedingungen fehlen, ohne welche einmal das Entstehen eines Kunstwerkes nicht gedacht werden kann. Das Tonwerk bleibt dann in der elementaren Sinnlichkeit stecken; es ist nicht zu begreifen als ein lebensvoller, in seiner Gestaltung und Gliederung durch ein einheitliches Inhaltsprincip motivirter und bedingter Organismus; wir haben weiter Nichts vor uns als ein „kaleidoskopisches" Tonspiel im bedenklichsten Sinne des Wortes. Der „reinen Anschauung" aber werden alle Kriterien, alle Maßstäbe zur Beurtheilung entzogen, und indem das Ohr mit nothwendiger Consequenz zur alleinigen Instanz gemacht wird, langen wir schließlich beim complettesten Materialismus an.

Doch — H. spricht auch von „Rechten des Gefühls an die Musik". Diese erweisen sich indeß im Hinblick auf seine Theorie von sehr problematischer Natur. H. unterläßt es auch, sich irgendwie näher über diese Rechte zu erklären, sie bestimmt und klar zu formuliren. Jeder Versuch würde aber auch zu Inconvenienzen und Inconsequenzen führen, wie aus folgenden Erwägungen hervorgeht. Wenn zunächst der der Musik gegenüber den anderen Künsten eigenthümliche Machtüberschuß auf das Gefühl ein pathologischer, also von der reinen Anschauung auszuschließender ist, wie läßt sich dann noch von „specifischen" Rechten des Gefühls bei der Musik reden? (Vergl. auch S. 6 der H.'schen

*) Wie die Nerven Organe des sinnlichen und seelischen Lebens zugleich sind, so kann man auch eine von einem diesem Doppelcharakter der Nerven entsprechenden Erregungsobjecte (dem musikalischen Ton) ausgehende Wirkung auf dieselben nicht einseitig auf das sinnliche Leben beschränkt denken. Die Nervenerregung bei der Musik ist somit gleichzeitig sinnliches Medium, wie Träger eines psychisch-geistigen Wirkungsinhaltes. Natürlich kann deswegen immer in Wirklichkeit das eine Mal das sinnliche Moment gegen das geistige überwiegen, das andere Mal umgekehrt; wir müssen nur Widerspruch erheben gegen die mechanische Scheidung beider Seiten.

*) Wie wenig die Gefühlswirkung von dem rein Elementarischen der Musik abhängig ist, beweist auch der Umstand, daß schon das Lesen eines Musikstückes genügt, um uns in die betreffende Stimmung zu versetzen.

Schrift.) Wo bleiben ferner die „Rechte des Gefühls" gegenüber dem Satze, daß der höhere Grad der Kunstbildung des Hörers auch das Gefühl mehr und mehr zurückdrängen, seinen Antheil paralysiren soll? — Es sind nur zwei Arten des Verhältnisses zu denken, welche H. das Gefühl zum künstlerischen Genusse einnehmen lassen könnte. Entweder gesteht er dem Reiz des Elementarischen eine gewisse Berechtigung zu, oder er verlegt den Gefühlsantheil der Musik mit in ihren künstlerischen Gehalt, so daß das Gefühl „sich mit der reinen Anschauung paart" und sich in seiner Substanz bedingt zeigt durch das vorliegende „bestimmte Schöne". Das erstere Verhältniß ist aber unzulässig; denn das Kunstwerk muß bis in die äußersten Spitzen seiner sinnlichen Erscheinung hinein geistig verklärt sein und demgemäß wirken; zudem räumt H. selbst dem Gefühle seine Rechte nur unter der Bedingung ein, daß es „sich seiner ästhetischen Herkunft bewußt bleibt"; ist die elementare Seite eines Werkes aber ästhetisch verklärt, so wirkt sie eben nicht mehr elementar. Im zweiten Falle, wo das Gefühl durch das vorliegende concrete Schöne bedingt und bestimmt ist, wäre die Consequenz unvermeidlich, daß dann auch das Gefühl als Inhalt des Tonorganismus, als den Tonformen immanent gedacht werden muß; es fände also dann eine nothwendige Beziehung statt zwischen dem Tonwerke und der Gefühlswirkung; eine solche Beziehung hat aber H. von vornherein zurückgewiesen. — Durch die Forderung, daß das Gefühl durch das vorliegende bestimmte Schöne concret motivirt sein soll, widerlegt sich endlich von selbst die etwaige Zurückführung desselben auf ein allgemeines Befriedigungs-, auf ein geistiges Genußgefühl, auf ein harmonisches Allgemeinbefinden, von welchem das Anschauen einer Kunstschöpfung begleitet ist.

In dem Satze, daß „sich das Gefühl mit der reinen Anschauung paaren" müsse, ist eine Ahnung des wahren Verhältnisses beider Factoren zu einander enthalten; freilich von H.'s Standpunct aus ist unmöglich dazu zu gelangen, dasselbe richtig zu bestimmen und zu fixiren.

Die Gefühlswirkung der Musik ist nothwendig, und zwar beschränkt sie sich nicht principiell auf einen vagen Totaleindruck, sondern gliedert sich in einer dem Tonorganismus entsprechenden Weise. Wie wir das Gefühl als den Tonformen unmittelbar immanent erkannt haben, so wirkt auch das Tonwerk bis in seine einzelnsten Theile und Glieder in der bestimmtesten Richtung gefühlserregend; jede Wendung im Tonwerk repräsentirt ein bestimmtes Gefühlsmoment, wobei der Ausdruck bedingt ist einerseits durch den absoluten psychischen Reizungsgehalt der einzelnen Factoren, andrerseits durch die specielle Stellung, welche diese im Zusammenhang des Ganzen einnehmen und welche ihnen eine individuelle Bedeutung verleiht. Wenn gewisse Musikenthusiasten blos einen vagen Gefühlstotaleindruck mitnehmen, so ist dies eine Folge ihres willkürlichen, an ein ernstes Nachfolgen nicht gewöhnten Verhaltens; weil sie ihre Aufmerksamkeit zersplittern, entgeht ihnen die Einsicht in den nothwendigen organischen Zusammenhang des Inhaltes, sie gerathen daher in ihren Empfindungen und Urtheilen auf falsche Fährten, sie gelangen zu Ergebnissen, welche mit dem objectiven Thatbestand des Kunstwerkes im Widerspruch stehen. Wenn nun H. die Möglichkeit eines vagen Gefühlstotaleindruckes zugiebt, so lag es doch nahe, diesem letzteren eine mit dem Inhalt des Tonwerkes in seinen einzelnen Theilen congruirende Gefühlswirkung entgegenzustellen, eine Gefühlswirkung, welche Schritt für Schritt durch den Verlauf des Tonwerkes modificirt wird, in einer den einzelnen Factoren desselben entsprechenden Weise modulirt. Daß ein solcher Gegensatz für H. nicht existirt, ist freilich seine Sache; für uns ist über die Berechtigung dieses Gegensatzes kein Wort weiter zu verlieren. Der Causalnexus zwischen Gefühlserregung und Musik ist ein principiell nothwendiger; die erstere ist eine durch die objective Gestalt des Tonwerkes nothwendig bestimmte. — Daneben bleibt natürlich der Phantasie des Einzelnen das Recht unbenommen, zu der Gefühlswirkung einen concreten Hintergrund hinzuzuschaffen; denn die Musik ist die „Seele" der concreten Wirklichkeit, die Seele kann sich aber auf die mannichfaltigste Weise manifestiren und dabei doch immer dieselbe individuelle Potenz bleiben — nur muß die Phantasie ihre bildergestaltende Thätigkeit dem Ton-Organismus genau anpassen, ihr einen entsprechenden organischen Zusammenhang und Causalnexus verleihen.

Es war allerdings der Fehler der bisherigen praktischen Aesthetik, daß sie nie daran ging, einen Gefühlsinhalt genau an den technischen Bestimmtheiten eines Werkes nachzuweisen, eine Gefühlswirkung an dem objectiven Befund zu controliren, daß sie über Willkürlichkeiten meist nicht hinauskam; die Schwierigkeit der Aufgabe ist auch keineswegs zu verkennen; deswegen ist aber nicht ohne Weiteres die Möglichkeit eines solchen Nachweises im Princip zu leugnen. — Welches der physiologisch-psychologische Hergang bei der Gefühlswirkung ist, erscheint für die ästhetische Analyse des Inhalts eines Tonwerks von keinem Belang; das daß, die Thatsache eines objectiven Zusammenhanges der musikalischen Factoren mit Gefühlsmomenten ist unumstößlich und genügend.

So wenig wie nun beim Schaffen des Componisten ein pathologisches Erfülltsein von einem Gefühl anzunehmen ist, so wenig liegt eine Nothwendigkeit vor, die Gefühlswirkung, von welcher das Anhören einer Musik begleitet ist, als pathologisch zu denken. Denn der Hörer steht den Gefühlsmotiven, auf welche das Kunstwerk (auch seinerseits nur symbolisch) basirt ist, persönlich indifferent gegenüber; jede Beziehung, jede Tendenz auf sein unmittelbares Wohl und Wehe weiß er ausgeschlossen. Die durch die Musik bewirkte bestimmte Nervenerregung ruft in der Phantasie die Erinnerung an wirklich erfahrene entsprechende Gefühlszustände wach; weil aber für den Hörer ein der Nervenerregung analoges thatsächliches Erregungsobject nicht existirt, so bleibt die Gefühlswirkung eine nur scheinbare, illusorische, sie ist gleichsam nur ein Schatten, ein Reflex der Wirklichkeit. Ruft doch auch das Anschauen einer Tragödie in uns Gefühle von Furcht und Mitleid wach, ohne daß dabei an eine persönliche pathologische Mitleidenschaft zu denken ist. Ganz so wie die durch die Tragödie gewirkten Affecte in der Sphäre der Phantasie eine verklärte, geläuterte Gestalt annehmen, so sind aus der durch die Musik bewirkten Gefühlserregung alle pathologischen Bestandtheile ausgeschieden, weil sie durch das Medium der Phantasie hindurch hervorgerufen worden ist.*)

*) Die Anwendung des Satzes des Aristoteles von der affectreinigenden Kraft der Tragödie auf die Musik hatte sich bereits dem Verf. im Zusammenhange seines Gedankenganges ergeben, als er in der kürzlich erschienenen Schrift „Virtuos und Dilettant" von C. Fuchs die gleiche Bezugnahme vorfand, welches Zusammentreffen im Interesse der Sache nur als erfreulich bezeichnet werden kann.

(Schluß folgt.)

Bücher.

Rudolf Westphal, Theorie der neuhochdeutschen Metrik. Mit Notenbeispielen. Jena, Döbereiner 1870. 257 Octavs.

Wir machen hiermit auf ein nicht nur für Dichter sondern auch für Gesangcomponisten in gleichem Grade wichtiges, treffliches Buch aufmerksam, welches mit einer uns bisher nicht vorgekommenen Schärfe und Klarheit die Rhythmik und ihre Gesetze sowohl in Bezug auf Poesie als Musik beleuchtet. Ein hauptsächlich antreibendes Motiv zur Entstehung dieses Buches wurde die Widerlegung des irrthümlichen Ausspruches Platen's: „Daß wir Deutsche arm an Versmaßen und nur an das momentane Geklapper von Jamben und Trochäen gewöhnt seien." Der Verf. findet diesen Ausspruch höchst ungerecht und falsch, beweist das Gegentheil und sagt: „Von all den Völkern, die Platen hier neben den Deutschen nennt, haben vor diesen blos die Perser einen größeren Reichthum in der Bildung der einzelnen Verse voraus, aber auch sie stehen darin hinter uns Deutschen zurück, daß trotzdem bei ihnen innerhalb ein und desselben Gedichtes eine große Monotonie herrscht, denn mit geringen Ausnahmen wird in demselben Gedichte ein und dasselbe Vers-Schema ohne Abwechslung wiederholt — von einer Freiheit und Kunst der Strophenbildung ist der Perser sogar noch weiter entfernt, als die übrigen europäischen Völker". W.'s Ansicht über den Reichthum deutscher Metrik concentrirt sich in folgenden Worten: „Ein deutscher Dichter ersten Ranges wird, was ihn bewegt, immer am liebsten und geläufigsten in den nationalen Formen aussprechen, die keineswegs so monoton und rhythmuslos sind, wie Platen glaubt, sondern die kunstreichsten Gestaltungen und die größte rhythmische Mannigfaltigkeit zulassen. Derjenige weiß wenig von den Rhythmen der Griechen, der da glaubt, die deutsche Poesie könne denselben nur durch Nachbildung der künstlicheren Strophen-Schemata der Griechen theilhaftig werden. Der Reichthum griechischer Rhythmik zeigt sich ebensosehr in deren einfacheren trochäischen und jambischen Bildungen, und die deutsche Poesie braucht sich diese Mannigfaltigkeit nicht erst von außen her durch Nachbildung antiker Formen künstlich anzueignen, sondern besitzt sie längst schon in ihren nationalen Metren als ächtes Eigenthum." Diesen Ausspruch beweist dann W. durch zahlreiche Beispiele aus Schiller, Göthe, Bürger, Freiligrath und andern älteren und neueren deutschen Dichtern.

Soweit die allgemeine Bedeutung des Werkes. Es hat aber auch noch eine speciellere, ganz besonders unsere musikalischen Kreise betreffende, ist überhaupt für Dichter und Componisten von belehrendem Interesse. W. wendet nämlich die musikalischen Formgesetze über Tact, Satz- und Periodenbau auf die Poesie an. Er weist nach, daß die bisherige Definition des Verses nicht genüge, daß man denselben ebenso formgerecht zu gestalten habe, wie der Tondichter seine Ideen zu Sätzen und Perioden formt. In der That ist der Begriff des Verses nicht definirbar, wenn man nicht außer den sogenannten Versfüßen noch zwei andere rhythmische Begriffe in den Vordergrund stellt, nämlich den der rhythmischen Reihe und der rythmischen Periode, in der sich zwei oder auch mehrere rhythmische Reihen als Vorder- und Nachsatz vereinigen. „Schon lange weiß die Theorie der Musik mit diesen rhythmischen Begriffen zu operiren: für den dem musikalischen Rhythmus so homogenen Rhythmus der Poesie müssen sie erst aus der Ueberlieferung der griechischen Theoretiker neu eingeführt werden". Auch diese Aufgabe löst der Verf. mit tiefer Kenntniß der antiken Poesie, in welcher er sich ebenso heimisch zeigt, wie in unserer deutschen Dichtung.

Hinsichtlich der Anwendung unserer musikalischen Formen auf die der Poesie sagt W.: „Wollen wir uns über unsere Metrik wirklich in's Klare bringen, so dürfen wir nicht mehr mit den drei Kategorien: Versfüße, Verszeilen und Strophen operiren, sondern mit folgenden vier: mit Tacten (für die man immerhin das freilich ungerechtfertigte Wort Versfüße beibehalten mag), mit rhythmischen Reihen oder Gliedern, mit Perioden, mit Strophen."

Sodann wird unsre grade und ungrade Tactordnung auf die Metrik angewendet; erstere entspricht unserm $^2/_4$, letztere unserm $^3/_4$ Tact. Auch die Bezeichnung Auftact oder schwerer Tact wird gebracht; denn man kann auch bei einem Verse, welcher mit einer schwächer betonten Silbe anfängt, sagen, er beginne mit einem Auftacte, und auf diesen Auftact folgen dann weiterhin zweisilbige, mit dem schweren Tacttheile anfangende und mit dem leichten Tacttheile endende Tacte. Die mit der leichten Silbe, mit dem Auftact beginnenden Verse werden bekanntlich Jamben genannt, wenn der leichte Auftact mit dem folgenden schweren Tacte zu einer einheitlichen Silbengruppe und zu einem zweisilbigen Tacte zusammengefaßt werden; z. B. Der | Liebsten | Band und | Schleife | rauben. Fängt aber der aus zweisilbigen Tacten bestehende Vers mit dem schweren Tacttheile an, so nennt man ihn einen trochäischen und jeden Einzeltact desselben einen Trochäus oder trochäischen Tact; z. B. Nun ver | laß ich | diese | Hütte.

W. zeigt dann, daß innerhalb einer Periode auch gelegentlich dreisilbige Tacte in zweisilbige gemischt werden; so in Uhland's poetischem Vorwort seiner Gedichte: „Lieder sind wir ꝛc." Dieses Wechseln mit zwei- und dreisilbigen Tacten innerhalb einer Periode, obgleich selten vorkommend, hat auch in der Musik seine Analogie, nämlich das Abwechseln zwischen graden und ungraden Tacten, zwischen $^2/_4$ und $^3/_4$ Tacten innerhalb einer Periode, das zwar früher selten, heutzutage aber öfterer vorkommt.

Bei näherer Betrachtung der Verse ergiebt sich, daß diejenigen, in welchen die Vierzahl der Tacte vorwaltet, unserem Gefühl am Befriedigendsten entsprechen. Die vorstehend citirten Verszeilen bestehen, wie leicht ersichtlich, aus je vier Tacten. Ganz so verhält es sich auch in der Musik. Hier befriedigen ebenfalls die in vier Tacten ausgesprochenen Gedanken am Vollkommensten. Und wie sich vier zu vier und acht zu acht Tacten zu Sätzen und Perioden gestalten, so auch in der Poesie, was der Verf. ebenfalls an zahlreichen Versen nachweist. Dieselbe Analogie bietet sich auch mit den zwei-, drei- und viertheiligen Perioden dar.

Soweit die Uebereinstimmung im Normalen. Aber auch jene Ausnahmefälle, wo anstatt vier nur drei oder fünf, anstatt acht nur sieben Tacte zu Sätzen gebildet werden, sind in der Poesie vorhanden und W. giebt ein interessantes Beispiel, wo ein Tondichter (Y. v. Arnold) diese poetische Form in einer entsprechenden Periode wiedergegeben hat.

a b

Doch zu Dank euch, schnelle Jah - re, fühl' ich mich be-wegt,

eu - ret - wil - len hat die brau - ne Maid mir Lieb ge-hegt.

Hier sind im Metrum sieben Trochäen zu Sätzen gebildet und dem entsprechend zwei Mal sieben Tacte zu einer 14tactigen Periode gestaltet. Der siebentactige Satz dieser Periode gliedert sich in drei und vier Tacte, wie die Bogen bei a und b andeuten.

Schon aus diesen wenigen Notizen wird offenbar, daß Westphal die Poetik von einem ganz anderen Gesichtspuncte behandelt, als es bisher geschah. Und es ist ihm als hohes Verdienst anzurechnen, daß er jene Analogie zwischen den poetischen und musikalischen Formen erkannt und an zahlreichen Beispielen nachgewiesen hat. Dieselben Gesetze der Metrik und Rhythmik walten in der Poesie und Musik; denn sowohl die Gestalten der Melodik wie der Worte werden von einem und demselben Pulsschlag des geistigen Lebens beherrscht und zu schönen Formen gebildet. —

Möge dem interessanten Buche eine recht weite Verbreitung zu Theil werden. Männern von Fach ist es eine ganz unentbehrliche Studie, um sich mit diesem neuesten wissenschaftlichen Gesichtspuncte vertraut zu machen. — —t.

Correspondenz.

Leipzig.

In den heißen Sommermonaten, wo so viele Gesangvereine Ferien halten, studirt der Chorverein „Ossian" ruhig weiter und veranstaltet Aufführungen, bei denen neben Altbekanntem auch manches Neue geboten wird. Das Concertprogramm des Sommerfestes im Hotel de Prusse am 9. Juli brachte Lieder für gemischten Chor von Robert Franz, Gade, Schumann, Hauptmann, Mendelssohn und Joh. Brahms. Trotz der schwülen Temperatur gelangen dennoch sämmtliche Vorträge ganz trefflich und war sowohl die Präcision in Tact und Tongebung als auch die feine Nüancirung anzuerkennen, die besonders in „Hell in's Fenster scheint die Sonne" von Hauptmann mit leicht und duftig hingehauchter Sangesweise ausgeführt wurde. Neu waren für zahlreiche Hörer die „Liebesliederwalzer" für vier Singstimmen mit vierhändiger Pianoforte-Begleitung von Brahms, welche anziehende melodische Gedanken enthalten, die wir von diesem mehr speculativen Componisten nicht oft zu erwarten haben. Außer den Gesängen des Ossian hörten wir noch eine Romanze aus „Euryanthe" und zwei Lieder von Franz Schubert, welche der Opernsänger Hr. Weber ganz befriedigend vortrug. Von dem auf dem Programme stehenden Mozart'schen Gmoll-Quintett für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell konnte wegen der gar zu drückenden Hitze leider nur der erste Satz executirt werden, der aber von den HH. Schwendemann, Svendsen, Kiesse, Volkland (Director des Ossian) und Riedel sozusagen im Schweiße ihres Angesichts dennoch höchst vortrefflich ausgeführt wurde. Sämmtliche Vorträge wurden von dem zahlreich versammelten Publicum mit Beifallsbezeigungen beehrt. — ....t.

Mannheim.

Am 3. und 4. Juli fand hier das siebente Musikfest der vereinigten Vereine von Mannheim, Darmstadt, Mainz und Wiesbaden statt. Die Haupt-, ja man kann sagen, einzige Bedeutung desselben beruhte in der Aufführung der Missa solemnis von Beethoven am ersten Tage, welcher die Festouverture Op. 127 desselben Meisters zur Eröffnung voranging. Hiermit hat der mittelrheinische Musikverband eine alte Schuld getilgt und durch die in der That gelungene Wiedergabe des großartigen Werkes die Hoffnung gekräftigt, daß er nach diesem Erfolge nicht wieder so ganz und gar in den alten Schlendrian des bei so ungewöhnlichen Anstrengungen im Grunde höchst überflüssigen Aufführens lediglich der gangbarsten Händel'schen und Mendelssohn'schen Oratorien &c. verfallen möge, wegen deren es wahrhaftig nicht nöthig ist, jetzt noch besondere Musikfeste zu veranstalten. Herr Hofkapellmeister Lachner dirigirte die Messe, und die Soli waren in den Händen der Damen Frau Ulrich-Rohn aus Mannheim, Frl. Ritter aus München sowie der HH. Vogl aus München und C. Hill aus Schwerin. Gingen die Chöre frisch und voll Begeisterung, zeigte sich das Orchester unter der präcisen Leitung des bewährten Dirigenten seiner Aufgabe in jeder Hinsicht gewachsen, so war die Leistung der Solisten entschieden die Achillesferse der ganzen Aufführung, indem unbeschadet der vortrefflichen Stimmen und Leistungsfähigkeit der als bedeutend bekannten Künstler und Künstlerinnen, welche nicht in Zweifel gezogen werden soll, der Mangel an Verständniß und Sympathie grade für die vorliegende Aufgabe recht auffallend zu Tage trat. Namentlich störend waren die, wir wissen nicht ob willkürlichen oder unwillkürlichen, jedenfalls aber öfters wiederkehrenden Versuche von Frau Ulrich-Rohn (Sopran), in Ritardando's zu verfallen, als wenn es sich um Stimm- und Gesangeffecte im theatralischen Sinne hätte handeln sollen. Auch ein so trefflicher und beliebter Künstler wie Hill enttäuschte seine Freunde durch eine, wenn auch nur wenig bemerkbare Abnahme der Noblesse seines Vortrags gegen früher, und endlich waren die vier Solostimmen selten genau zusammen. Vielleicht fehlte es den aus Nord und Süd zusammengekommenen Kräften an der Zeit, sich vorher ordentlich zusammen einzusingen und trifft in diesem Falle der Vorwurf mehr die Verhältnisse als die Person; sehr zu bedauern aber war es immerhin.

Der zweite Tag brachte ein bunt zusammengewürfeltes Programm nämlich Schumann's Genoveva-Ouverture, Tenor-Arie aus der „Entführung", Mendelssohn's 114. Psalm, Beethoven's Ah perfido, Lotti's achtstimmiges Crucifixus und Jesu dulcis memoria von Vittoria, Baß-Arie sowie Duett für Sopran und Baß aus „Euryanthe", „Mirjam's Siegesgesang von Schubert, instrumentirt von Naret-Koning und Beethoven's Cmoll-Symphonie. — Die diversen Solisten hatten in diesem Concerte viel bequemere Gelegenheit, ihre Vorzüge zu entfalten und thaten dies auch zu glänzender Befriedigung des dankbaren Publicums. Herr Naret-Koning, der Dirigent des zweiten Tages, hätte doch wohl besser gethan, für Mirjam's Siegesgesang die zum Theil höchst charakteristische Instrumentation von Van Eyken zu benutzen, denn seine eigene Arbeit vermochte keinen günstigen Eindruck zu machen; ja, wenn man sich in Leipzig bei ähnlichen Gelegenheiten über die Wirkungen eines musikalischen Mäßigkeitsvereins beklagt, so haben wir es hier jedenfalls mit der vollständigsten Ascese zu thun, und um das Unglück voll zu machen, entfaltete Herr Naret-Coning auch als Dirigent keine hervorragenden Eigenschaften; die Chöre a capella gingen ziemlich wacklig, und um die C moll-Symphonie in jeder Beziehung besser zu hören, braucht man auch nicht lange zu suchen. Erwähnen wir schließlich noch, daß dieses Musikfest zugleich die Beethovenfeier für dieses Jahr vorstellen sollte, so haben wir die wesentlichsten Punkte berührt. Noch weiter auf Einzelheiten einzugehen, würde für die Leser d. Z. kein Interesse haben. — J.

Zofingen.

Es ist ein löblicher Brauch bei uns, daß von den hiesigen Musikgesellschaften alle zwei Jahre ein größeres Werk aufgeführt wird und in Folge hiervon kam seit den 20 Jahren, seit denen dieser Brauch herrscht, manches hervorragende Werk deutscher Meister zur Ausführung, nämlich von Händel, Haydn, Mendelssohn-Bartholdy, Klein, Schneider, Mangold, Hiller &c. Von letzterem C. wurde 1860

„Saul“ beim Cantonalfest aufgeführt und am 26. Juni dieses J. seine „Zerstörung Jerusalems“, beide Oratorien unter Mitwirkung der Orgel. Das letztgenannte Werk, schon an verschiedenen Orten aufgeführt, fand bei uns die wärmste Aufnahme. Die Soli wurden trefflich vorgetragen, besonders die Partie des Jeremias. Von den Chören gelangen vorzüglich No. 1, 26, 27 und der Chor der Krieger. Alle Hörer wußten den Vereinen für so treffliche Leistungen Dank und wünschten von Herzen, der Eifer derselben möge nie erkalten und Herr Dir. Petzold nicht müde werden, um uns zur Zeit wieder ein ähnliches Werk vorführen zu können und zwar hoffentlich nun auch einmal ein Werk neuerer Richtung von Liszt, Wagner, Brahms, Rubinstein oder einem ähnlichen hervorragenden Autor.

An demselben Tage fand vorher nach dem Morgengottesdienst eine öffentliche Aufführung ohne Eintrittsgeld statt, in welcher folgende Stücke zu Gehör gebracht wurden: Orgel-Phantasie zu vier Händen von Hesse (Aug. Thiele, Organist an der französ. Kirche in Bern, und Eng. Petzold), Schumann's Abendlied für Violine mit Orgel Concertm. Heisterhagen aus Zürich), Variationen über „Mach's mit mir, Gott“ für Baß-Posaune und Orgel von J. Schneider (Thiele und Petzold) sowie Präludium und Fuge in E von V. Jacker nebst einem Andantino von Hesse, vorgetragen von Hrn. Jacker, Organist am Münster in Basel. — F. B.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Baden-Baden. Am 8. zweite classische Matinée des Curorchesters mit der Pianistin Dobjansky (Schülerin von Cl. Schumann), dem Violinisten Besekirsky und dem spanischen Guitarre-Virtuosen Bosch: Symphonie „Columbus“ von Abert, Ouverture zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn, Esdur-Concert von Beethoven, Violinconcert von Besekirsky ꝛc. —

Berlin. Am 27. v. M. Soirée des neuen Gesanginstituts der Frau Dreyschock; dort. Bl. nennen die Damen Romanus, Lenau, Schmitz und Schucht mit Anerkennung. —

Brünn. Am. 28. v. M. Concert der dortigen Operngesellschaft. Das zweckentsprechende Programm enthielt u. A. die Ouverturen zu „Hans Heiling“ und dem „Sommernachtstraum“ und das Sextett aus „Czaar und Zimmermann“. — Am darauffolgenden Tage Concert des Männergesangvereins zum Besten des Chor- und Orchesterpersonals. —

Kissingen. Am 28. v. M. Vocal- und Instrumentalconcert des Hrn. W. Heinefetter mit dem Tenoristen Ruff und dem Violinisten Struß: Ouverture von Gade, Serenade von Wüerst ꝛc. —

Kremsmünster. Am 29. v. M. Aufführung von Schachner's Oratorium „Israels Heimkehr aus Babylon“. Als Solisten wirkten mit die Damen Gatterburg und Schimatscheck sowie die HH. Haas und Huemar. —

London. Das letzte Concert der Philharmonic Society brachte von Beethoven die Leonoren-Ouverture, den Derwischchor, die Chorphantasie, die erste und die neunte Symphonie. — In der Musical Union spielte am 21. v. M. Miß Zimmermann Schumann's Esdur-Quartett Op. 47. — Auer führte Mendelssohn's Bdur-Quintett auf; am 28. trat Leschetitzky aus Petersburg mit Rubinstein's Bdur-Trio auf. —

Rostock. Das Programm des in den Tagen vom 6.—8. d. M. dort abgehaltenen mecklenburgischen Musikfestes war folgendes: Am 6. Juli Abends: „Messias“ von Händel. Solisten: Frl. Weckerlin aus Dessau, Frau Joachim aus Berlin sowie die HH. Rebling aus Leipzig und Schulze aus Hamburg; am 7. Quartettmatinée der HH. Joachim, Schiever, de Ahna und Müller: Quartette von Haydn, Schubert (Variationen aus dem Dmollquartett) und Op. 130 von Beethoven. Abends zweites Kirchenconcert: Esdur-Messe von Schubert, sonst Compositionen von Händel, Bach und Mendelssohn. Am 8. Vormittags: Ouverture zum „Taucher“ von W. Claussen (nachgelassenes Manuscr.), Beethoven's „Eroica“, Arien ꝛc. —

Stuttgart. Am 2. Aufführung des Vereins für classische Kirchenmusik mit Frl. Hartmann, Frl. Marschalk und Hrn. Jäger: Requiem von Mozart und Cdur-Messe von Beethoven. —

Weimar. Am 8. Concert der Pianistin Laura Kahrer aus Wien unter Mitwirkung des großherzogl. Hofopernsängers Hrn. Haselbeck: Sonata appassionata von Beethoven, „Die Löwenbraut“ von Schumann, Präludium und Fuge in Bdur von Bach, Cismoll-Etude von Bach, Novellette in Edur von Schumann, Giga con variazioni aus Op. 91 von Raff, Charakterstück von Laura Kahrer, Fmoll-Impromptu von Schubert, „Die Lotosblume“ Lied von Schumann, „Es muß ein Wunderbares sein“ Lied von Fr. Liszt, „Wart' nur!“ böhmisches Volkslied und Rhapsodie hongroise No. 2 von Liszt. —

Wittenberg. Am 3. geistliches Nachmittagsconcert in der Schloßkirche: Präludium und Fuge von Bach, vorgetragen von dem sehr tüchtigen Organisten Bartmuß aus Bitterfeld, welcher zugleich sämmtliche Accompagnements ausführte, Adagio von Mozart für Violoncell und Largo von Franchomme, vorgetragen von Hrn. Kammerm. Schwarz aus Dessau, Arie aus „Elias“, Passionslied von W. Frank und geistliches Lied von Dietrich, gesungen von Frl. Elisabeth Müller aus Oldenburg, einer mit klangvoller Altstimme begabten, trefflichen Schülerin des Prof. Götze, und Adagio von Beethoven für Violine sowie Schumann's Abendlied, ebenfalls in genußreicher Weise ausgeführt von Hrn. Kammerm. Storz aus Dessau. —

Zittau. Am 29. v. M. Kirchenconcert unter Fischer's Leitung mit Frl. Käubler aus Leipzig, dem Violinisten v. Beschwitz und dem Oboisten Peschlau: Gmoll-Fuge von Bach und Orgelsonate von Mendelssohn (Fischer), Lied von W. Frank, Violinsoli von Spohr und Schumann, Chorgesänge von Mendelssohn und Albrecht und „O Lamm Gottes“ von Eccard. —

Personalnachrichten.

— Am 9. hat Dr. Franz Liszt Weimar wieder verlassen. Der Meister wird seinen vorläufigen Aufenthalt in Pest nehmen, nachdem er in München den Aufführungen von Wagner's „Rheingold“ und „Walküre“ und im Oberammergau den Passionsspielen beigewohnt hat. —

— Unter den von Sr. K. H. dem Großherzog von Sachsen-Weimar anläßlich der Mustervorstellungen Decorirten befindet sich auch Dr. Gunz, welcher für seine Leistung als Erik im „Fliegenden Holländer“ die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, am Bande zu tragen, erhalten hat. —

— Frl. Pauline Fichtner ist nach mehrjähriger Abwesenheit von ihrer Vaterstadt Wien daselbst in letzter Zeit in einer Reihe fremder oder eigener Concerte aufgetreten und zwar, wie aus mehreren dortigen Bl. hervorgeht, stets mit großem Erfolge. „Kraft und Energie des Anschlags, große Technik, zarte Betonung der Cantilene und poetische Auffassung ließen allen ihren diesmaligen Ausführungen den wohlthuendsten Eindruck und stürmischen Beifall folgen, auch spielte Frl. F. die umfangreichsten Stücke mit größter Treue aus dem Gedächtnisse. Einem Ueberwuchern der Kraft, einem manchmal etwas unvermittelten Aneinanderreihen der Gegensätze, Eigenheiten, welche aber nur in dem übrigens sehr liebenswürdigen Jugendfeuer der Auffassung ihren Grund haben, wird die Alles ausgleichende Zeit von selbst die nöthigen Zügel anlegen.“ In ihrem letzten eignen, mit Orchester gegebenen Concerte hatte Frl. F. überdies aus Werken von Scarlatti, Graun, Schumann (Concertstück), Reinecke, Herbeck, Chopin und Liszt (Ungarische Phantasie) ein sehr interessantes Programm zusammengestellt. Frl. Fichtner hat sich jetzt nach einem kurzen Aufenthalte in Leipzig nach Wiesbaden begeben, wo sie auf Einladung der Curdirection in einem der nächsten Concerte auftritt. —

— Frl. Hänisch, die geschätzte Sopranistin, wird den nächsten Winter wieder zu Kunstreisen benutzen. Sie beginnt mit ihrem Gastspiel zunächst in Magdeburg am 28. August. Interessant ist, daß die vorwiegend italienisch gebildete Sängerin ihrem Repertoir Richard Wagner's Elsa und Elisabeth hinzugefügt hat. Wie bald, und der deutsche Reformator der Oper wird die Altäre der fremdländischen Götzen in dem Tempel deutscher Kunst gänzlich gestürzt haben. —

— Baritonist Krause, einer der hervorragendsten und beliebtesten Gesangveteranen, scheidet im October von der Berliner Oper. —

— Frau Passy-Köhler, seit acht Jahren Gesanglehrerin am Wiener Conservatorium, ist aus Gesundheitsrücksichten von ihrer Stellung zurückgetreten. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Unter dem Titel „Weimar's künstlerische Glanztage" erscheint gegenwärtig bei C. F. Kahnt in Leipzig eine Broschüre aus der Feder unseres Mitarbeiters Hrn. Hermann Uhde. Die kleine Schrift giebt in übersichtlicher Zusammenstellung eine Rundschau über die in Weimar abgehaltene Beethovenfeier sowie über die Musteraufführungen in Oper und Drama auf der Großherzogl. Hofbühne in den Tagen vom 19.—29. Juni d. J. — Das Heftchen, elegant ausgestattet, ist dem hohen Protector des Allgem. deutschen Musikvereins, Großherzog Carl Alexander zu Sachsen gewidmet.—

Vermischtes.

— In Genf werden von der Société du Conservatoire und in Paris von den vereinigten deutschen Gesangvereinen Vorbereitungen zu Beethovenfesten getroffen. —

— Das Variété-Theater in Danzig ist in der Nacht vom 30. Juni auf den 1. Juli total niedergebrannt; in Constantinopel (bei dem großen Brande in Pera) das Operntheater Naoum's, ein ebenso anziehender als ästhetischer Kunsttempel. — In Brünn denkt man an den Bau eines Interimtheaters. —

— Der erblindete 74jährige Mercadante setzt noch die internationale Ausstellung in Neapel vermittelst einer Hymne für gemischten Chor und Orchester in Musik. —

— Die HH. Lachner, Abert, Zenger, Raff, B. Scholz, Heyse, Grillparzer, Mosenthal, Hackländer, Wehl, Bauernfeld ꝛc. laden alle dramatischen Schriftsteller und Componisten für den 20. September nach Nürnberg zur Gründung einer „Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten" ein, welche analog der Pariser Société des auteurs dramatiques durch Selbsthülfe das Autorrecht ihrer Mitglieder schützen soll. Dieser Einladung liegen Vorschläge zu Statuten bei, verfaßt von Ernst Wichert in Königsberg und mit Amendements von Carl Batz, Schriftsteller in Wiesbaden, an welchen letzteren alle Wünsche, Meldungen und Anfragen in dieser Angelegenheit zu richten sind. Dieser Statutenentwurf bedarf übrigens noch starker Modificirung, da in demselben auf musikalische Erzeugnisse so gut wie noch gar keine Rücksicht genommen ist und alle diejenigen jungen Talente, von denen noch Nichts zur Aufführung gelangt ist, auffallend engherzig ausgeschlossen sind. Desgleichen vermissen wir in der (leider sofort mit einem falsch geschriebenen Namen beginnenden) beigefügten Einladungsliste noch eine ziemliche Anzahl namhafterer Musiker, besonders außer Wagner alle Componisten neuerer Richtung. —

Franz Liszt in Leipzig.

Mit seinem jetzigen Scheiden von Weimar verband Liszt noch einen und zwar diesmal etwas längeren Besuch von Leipzig am 3. und 4. d. M., welche beiden Tage sich durch die an diesen Aufenthalt sich knüpfende fast ununterbrochene Kette genußreicher Stunden für seine hiesigen Freunde und Verehrer zu wahrhaft unvergeßlichen gestalteten. Letztere hatten sich bereits bei seiner Ankunft auf dem Bahnhofe in größerer Zahl zu herzlichem Empfange vereinigt und gesellten sich von auswärtigen u. A. Jaell, welcher mit seiner Gattin und Familie deshalb direct von London herübergekommen war, Musikalienverleger Schuberth aus Newyork, Prof. Stern und Violoncellvirtuos Fitzenhagen aus Dresden, Orgelvirtuos Reubke und Componist Handrock aus Halle ꝛc. hinzu. Wie anregend Liszt's Anwesenheit im Concert des Riedel'schen Vereins auf die Ausführenden wirkte, haben wir bereits S. 265 hervorgehoben. Unmittelbar nach jenem Concerte vereinigte sich im Hôtel de Prusse ein engerer ausgewählter Kreis um den allverehrten Gast, in welchem seiner herrlichen persönlichen Eigenschaften sowie der Verdienste, welche sich der Meister seit vielen Jahren um die Kunst und die Künstler in so hohem Grade erworben, in beredten Worten gedacht wurde.

Der folgende Tag war einigen Besuchen gewidmet, und zwar den Chefs der weltberühmten Firma Breitkopf und Härtel, ferner in Gemeinschaft mit dem Künstlerpaar Jaell und C. F. Kahnt der Pianoforte-Fabrik von Jul. Blüthner, sowie hierauf dem Zschocher'schen Musikinstitut, dessen Director L. zu Ehren eine anziehende Matinée seiner Zöglinge improvisirt hatte. Liszt ermunterte und ermuthigte dieselben nicht nur mit seltener Liebenswürdigkeit sondern griff auch schließlich zu allgemeiner freudiger Ueberraschung selbst thätig mit ein. Obgleich diese Matinée nur von rein privatem Charakter, verdient doch an dieser Stelle das gewählte Programm einen kleinen Ehrenplatz. Ausgeführt wurden (ausschließlich von Schülern der Anstalt) lediglich Compositionen von Liszt, nämlich die „Festklänge", die Lieder „In Liebeslust" und der „König in Thule", das Ave Maria, das Präludium nach Bach's „Weinen, Klagen", ferner No. 2, 5 und 6 der Consolations, Cantique d'amour und der Marche hongroise achthändig.

Nachmittags begab sich L. in die Nicolaikirche, um sich auf der prachtvollen Ladegast'schen Orgel von Hrn. Reubke mehrere bedeutende Orgelwerke vorführen zu lassen, namentlich die große Sonate des frühverstorbenen Bruders von Reubke und die große BACH-Fuge von Liszt. Auch hier wirkte L. (bekanntlich selbst ein gewiegter Orgelvirtuose) in hohem Grade anregend durch treffliche geistige wie technische Rathschläge. Die folgenden Stunden wurden Besuchen bei Hrn. Prof. Lipsius und Hrn. Dr. Zopff gewidmet, wo sich schnell ein größerer Kreis von Verehrern und Verehrerinnen des Meisters improvisirt hatte, um ein Stündchen in seiner unmittelbaren Nähe weilen zu können; in den späteren Abendstunden aber vereinigte Hr. Prof. Riedel alle Betheiligten in einer glänzenden Privatsoirée seines Vereins in dem großen Uebungslocal desselben. Dem überzahlreichen Auditorium wurde folgendes ausgewählte Programm von Werken der Gegenwart geboten: Streichquartett in Emoll von Joachim Raff, in gewohnter Trefflichkeit unter reichem Beifalle ausgeführt durch die HH. Raab, Ersfeld, Herrmann und Hegar, ferner Lieder von E. Lassen („Ich wein' in tiefer Einsamkeit" und „Löse, Himmel, meine Seele", beide von Cornelius), Chaconne für zwei Pianoforte von Raff, und von Liszt: No. 1 und 4 der Consolations für Violoncell, zwei Gesänge (Göthe's „Mignon" und Lenau's „Drei Zigeuner"), der Mephistowalzer und die symphonische Dichtung „Mazeppa". Noch mehr aber steigerte sich der Genuß dieser Werke durch deren Ausführung von hervorragenden auswärtigen Kräften. Die Chaconne nämlich, ein überaus brillantes und halsbrechend schweres Sensationsstück, executirte das Jaell'sche Künstlerpaar mit ganz eminenter Bravour, in den Gesängen zeigte Frau Merian-Genast aus Weimar, theils von Hrn. Hofcapellm. Lassen aus Weimar, theils von Liszt selbst accompagnirt, von Neuem ihre oft gerühmten Vorzüge als ausgezeichnete Lieder-Interpretin, in den Consolations hatte Hr. Kammerm. Fitzenhagen nochmals Gelegenheit, seine schon wiederholt gerühmten Vorzüge zu entfalten, und durch den Mephistowalzer machten wir die Bekanntschaft einer neuen höchst begabten Schülerin des Meisters, nämlich der Pianistin Frau v. Janina aus Lemberg, welche das magisch fesselnde, grelle Lenau'sche Bild mit wahrhaft dämonischer Gewalt und virtuoser Technik entrollte. Der von Nummer zu Nummer sich steigernde Beifall wurde, als Liszt in seltener Liebenswürdigkeit das Accompagnement seiner Lieder übernahm, zu einer wahrhaft enthusiastischen Empfangsdemonstration, erreichte aber seinen kaum zu überbietenden Höhepunct, als Liszt im Verein mit Jaell seinen „Mazeppa" in einer selbstverständlich unübertrefflich durchgeistigten Plastik und Klarheit wiedergab. In einer bisher aus so vielen widerstrebenden Elementen bestehenden Stadt wie Leipzig verdient ein so eclatanter Erfolg speciell registrirt zu werden. Zwar bestand ein großer Theil der Zuhörer aus Mitgliedern des Riedel'schen Vereins, welche bekanntlich sowohl durch zahlreiche Kammermusikaufführungen mit seltener Sorgfalt künstlerisch erzogen und herangebildet worden sind, als auch durch öftere Ausführung Liszt'scher Werke sich ganz anders wie andere Vereine in diesen Autor eingelebt haben, andrerseits befanden sich aber auch viele namhafte Autoritäten unserer Stadt unter den Zuhörern, welche sich in gleichem Grade von der Macht des Eindrucks hingerissen zeigten.

So gestalteten sich diese beiden unvergeßlichen Tage für uns Alle förmlich zu einem kleinen Musikfest, welches lange bei Allen in bester und dankbarer Erinnerung bleiben wird, denen es vergönnt war, diese herrlichen Stunden mit zu genießen. Aus dem Vorstehenden aber geht hervor, in wie hohem Grade befruchtend Liszt's diesmalige Anwesenheit nach vielen Seiten hin wirkte, und kaum bedarf es nochmaliger Andeutung, daß er sich Aller Herzen im Sturm eroberte und durch seine unendliche Humanität und edle Collegialität namentlich jüngere Künstler, die sich ihm nahten, zu neuem Wirken und Schaffen ermuthigte und begeisterte. Noch einige schöne Stunden lang war es uns nach der letzten Soirée vergönnt, mit dem Meister in engerem Kreise traulicher zu verkehren resp. ihm (vielleicht wiederum für Jahr und Tag) Lebewohl zu sagen, dann entführte ihn am folgenden Morgen in aller Frühe der erste Bahnzug zunächst nach Jena, wohin dem Meister die Weimarischen Gäste und Hr. C. F. Kahnt das Geleite gaben, um an demselben Tage einer ihm zu Ehren veranstalteten glänzenden Fest- und Abschiedsaufführung ausschließlich von Werken seiner Composition beizuwohnen. —

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 22. Juli 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 30.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Vom Musikalisch-Schönen.

Mit Bezug auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift.

Von

Dr. F. Stade.

(Schluß.)

Das Ergebniß der Untersuchung H.'s über die Frage: Giebt es ein Naturschönes für die Musik? — welches für ihn in verneinendem Sinne ausfällt, müssen wir als auf einer oberflächlichen materialistischen Anschauung beruhend bezeichnen: Weil es für die Musik in der Natur kein unmittelbar abzuconterfeiendes Vorbild giebt, so finden zwischen Musik und Natur überhaupt keine reciproken Beziehungen statt. Schon der Hinblick auf das Verhältniß des Lyrikers zur Natur hätte ihn eines Besseren belehren können. In der Lyrik tritt der innige Rapport zwischen Natur und Seelenleben in hellstes Licht. Die Schilderung des Naturlebens ist eines der wichtigsten Requisiten für den Lyriker; gewisse Seiten und Momente des Gefühlslebens würde er gar nicht zum Ausdruck bringen können, wenn ihm nicht die sympathetische Beziehung zwischen Natur- und Seelenleben zu Statten käme. Die Darstellung von Vorgängen in der Natur bildet kein selbständiges Moment in der lyrischen Dichtung, sie wird lediglich in der Absicht eingeführt und hat nur insofern Berechtigung, als in dem Naturbilde die Innerlichkeit des Dichters sich reflectirt, vergegenständlicht findet; und in der That thut hier ein einziger dem Naturleben entnommener Zug oft mehr, ist wirksamer, schlagkräftiger, als ein Schwall überschwänglicher Declamationen. Indem der Lyriker zum Natursymbol greift, sucht und findet er einigermaßen Ersatz für das der Gefühlserregung, wenigstens nach ihrem rein seelischen Antheil, einzig homogene Darstellungsmittel, für die Musik (und bedeutsam genug werden von den Liedercomponisten die Gedichte besonders bevorzugt, in welchen Gefühlszustände mit Naturerscheinungen in Beziehung gesetzt sind). Die Verknüpfung von bewußten Vorstellungen allein, welche eine Gefühlsbewegung erzeugen, reicht nicht hin, um dem Leser die unmittelbare psychische Lebensfülle des Gefühls, die volle sinnliche Kraft desselben (selbstverständlich immer nur innerhalb der Phantasie) zu vermitteln. Durch die Mittheilung der bewußten Vorstellungen allein, welche das Gefühl hervorrufen, wie sie einzig in der Macht des Dichters liegt, wird die lebendige Einheit des Gefühls zerlegt, die psychische Seite kommt wenigstens nicht zu vollem Rechte. Dies wird erreicht durch Vorführung eines entsprechenden Naturbildes, welches vermöge seiner elementaren Wirkungskraft bei dem Leser dem durch die bewußten Vorstellungen erzeugten, sozusagen scheinlebendigen Gefühl erst wahres sinnliches Leben und Energie einhaucht. Während die bewußten Vorstellungen durch Vermittelung des combinirenden Verstandes hindurch das Gefühl erregen, verlebendigt und verstärkt das Naturbild das letztere, indem es die psychisch-elementare, unbewußte Seite desselben unmittelbar in Schwingung versetzt. — Ebenso wie die Lyrik, so setzt auch die Stimmungslandschafts-Malerei einen intimen Zusammenhang zwischen Natur und Seelenleben voraus. Die Stimmungslandschaft soll nicht eine wenn auch immerhin idealisirte bloße Copie der Natur sein, das Interesse concentrirt sich weniger auf das rein Landschaftliche als solches; der Maler will vielmehr das letztere als einen Spiegel von Seelenzuständen aufgefaßt wissen; in dieser symbolischen Bedeutsamkeit liegt der eigentliche und ausdrücklich vom Künstler intendirte Reiz der Stimmungslandschaft. — Dieser Zusammenhang zwischen Natur und Seelenleben ist so wenig willkürlich, daß wir es sofort empfinden, wenn in einem lyrischen Gedicht ein Naturbild mit dem zu ihm in Beziehung gesetzten Seelenzustand nicht congruirt,

oder wenn der Maler in sein Gemälde ein Naturmotiv aufnimmt, welches außerhalb des Bereichs der Grundstimmung fällt. — Die Musik besitzt am meisten die Fähigkeit, diesen Zusammenhang hervorzukehren, zur Anschauung zu bringen, die Beziehungen zwischen Natur und Seelenleben zu vermitteln.*) Sie stellt nicht nur die dynamischen Bewegungen und Erscheinungen des Kosmos dar, sondern läßt dieselben vermöge der Affinität ihres Materials zu den Organen des Seelenlebens, den Nerven, zugleich unmittelbar als Bewegungen des Seelenlebens erscheinen. Das Bewußtwerden der bestimmten Nervenerregung, von der ein Natureindruck begleitet ist, erweckt nämlich der Phantasie die Erinnerung an bestimmte Gefühle, deren psychisch-elementarer Grundlage jener Nervenreiz entspricht. Der Natureindruck liefert sozusagen die psychische Basis der Gefühle, mit welchen das Selbstbewußtsein entsprechende Vorstellungen verknüpft. Die Doppelbeziehung des Tones bringt die wunderbare Thatsache zur Anschauung, daß die Bewegungen des Seelebens geistige Potenzirungen von dynamischen Bewegungen des Kosmos sind, daß zwischen beiden eine nothwendige Analogie, ein Parallelismus herrscht, daß der Psychologie des Makrokosmos dieselben Principien zu Grunde liegen, wie der Psychologie des Mikrokosmos. Die Bewegungen der Seele finden in den Bewegungen des Kosmos ihr elementares Gegenbild; während aber diese letzteren an und für sich einen mehr allgemein dynamischen Charakter behalten, erfüllen sie sich in der menschlichen Seele vermöge der Mitwirkung des Selbstbewußtseins mit individuellem Gehalt. Das Gewitter in der Natur ist elementares Symbol eines Seelensturmes, wühlender Leidenschaft; eine sonnenbeleuchtete Landschaft spiegelt eine frische, fröhliche, heitere Stimmung; der Sommerabend, welcher die Natur in dämmernden Umrissen uund weichen Linien verschwimmen läßt und alle ihre Bewegungen dämpft, stimmt die Seele ruhig, mild, hingebend, friedensselig; der Wechsel von Licht und Dunkel, wie er die Pulse der Natur bald beflügelt, bald sinken läßt, das organische Leben bald steigert, bald herabstimmt, ist ein Gegenbild des Wechsels von freudiger Belebtheit und melancholischer Gedrücktheit und Schlaffheit.

Indem also der Tondichter das durch den Natureindruck hervorgerufene Gefühl darstellt, reflectirt er zugleich mittelbar das Naturbild, insofern die im Gefühl zum Bewußtsein gekommene psychische Erregung ein Gegenbild der dynamischen Bewegungen der Natur bildet, analoge Bewegungen in der Natur voraussetzt; von der Darstellung der menschlichen Seelenbewegungen, also von der Wirkung des Naturbildes aus läßt sich mit Nothwendigkeit auf dieses selbst schließen. Es ist selbstverständlich, daß die Musik das Naturbild nicht in entsprechender Sinnenfälligkeit wiedergeben kann, wie die Malerei, daß der Hörer nicht dieses zufällige Naturschöne darin wiederfinden kann und muß, wie es dem Tondichter vorgeschwebt hat, es findet aber insoweit eine nothwendige Beziehung zwischen Gefühlswirkung und vorgestelltem Naturschönen statt, daß zwischen dem seelischen Ausdruck des letzteren und der ersteren eine Uebereinstimmung herrscht. Indem der Tondichter die seelische Beziehungsfähigkeit beim Naturschönen betonen muß, kann man auch sein Verhalten der Natur gegenüber ein Idealisiren, Umbilden nennen. Auch der Tondichter muß aus dem Landschaftsbilde, das ihn zum Schaffen anregt, alles die einheitliche Stimmung, den einheitlichen Gefühlsausdruck Störende, nicht damit Congruirende beseitigen, so gut wie der Maler. —

Ebensowenig wie H. ein Naturschönes für die Musik anerkennt, ebensowenig giebt er zu, daß es für sie einen „Stoff" gebe in dem Sinne, daß etwa die Dramen „Egmont", „König Lear" den Stoff geliefert haben für die Ouverturen von Beethoven und Berlioz. „Dem Dichter sind diese Gestalten wirkliches Vorbild, das er umbildet, dem Componisten bieten sie blos Anregung und zwar poetische Anregung. Das Naturschöne für den Tondichter müßte ein Hörbares sein, wie es für den Maler ein sichtbares, für den Bildhauer ein Greifbares ist. Nicht die Gestalt Egmont's, nicht seine Thaten, Erlebnisse, Gesinnungen sind Inhalt der Beethoven'schen Ouverture, wie dies im Bilde „Egmont", im Drama „Egmont" der Fall. Der Inhalt der Ouverture sind Tonreihen, welche der Componist vollkommen frei nach musikalischen Denkgesetzen aus sich erschuf. Sie sind ganz unabhängig und selbstständig von der Vorstellung „Egmont", mit welcher sie lediglich die poetische Phantasie des Tonsetzers in Zusammenhang bringt. Dieser Zusammenhang aber ist so willkürlich, daß niemals ein Hörer des Musikstückes auf dessen angeblichen Gegenstand verfallen würde, wenn nicht der Autor durch die ausdrückliche Benennung unserer Phantasie im vorhinein die bestimmte Richtung octroyirte. Berlioz' großartige Ouverture hängt mit der Vorstellung „König Lear" ebensowenig zusammen, als ein Strauß'scher Walzer. — „Ueberdies kann ein solcher Anspruch an ein Tonwerk mit bestimmter Ueberschrift nur auf gewisse charakteristische Eigenschaften lauten: daß die Musik erhaben, düster oder niedlich, froh klinge, von einfacher Exposition zu betrübtem oder freudigem Abschlusse sich entwickle u. s. w. An die Dichtkunst oder Malerei stellt der Stoff die Forderung einer bestimmten concreten Individualität, nicht bloßer Eigenschaften. Darum wäre es recht wohl denkbar, daß Beethoven's Ouverture zu „Egmont" allenfalls „Wilhelm Tell" oder „Jeanne d'Arc" überschrieben sein könnte. Das Drama Egmont, das Bild Egmont lassen höchstens die Verwechselung zu, daß dies ein anderes Individuum in den gleichen Verhältnissen, nicht aber, daß es ganz andere Verhältnisse sind." (S. 92 ff.)

Diese Beweisführung läßt dieselbe Oberflächlichkeit der Anschauung gewahren, wie die Erörterung über das (specifische) Naturschöne. Daß zunächst das musikalische Vorbild nicht ein Hörbares sein muß, dürfte schon aus unseren letzten Auseinandersetzungen hervorgegangen sein, insofern auch die sinnliche Anschauung eine Gefühlserregung zur Folge haben kann. Ferner hätte sich H. deutlicher darüber erklären sollen, wie er den Proceß der „poetischen Anregung" vor sich gehend denkt. Die poetische Anregung muß sich doch auf die Conception und gesammte Gestaltung des Tonwerkes erstrecken, sie muß das Schaffen organisch durchdringen; dann kann aber der Componist die Tonreihen seiner Ouverture nicht „vollkommen frei" aus sich erschaffen haben. Die Anregung muß sich doch in concreten Bestimmtheiten erweisen lassen, sie muß den Erklärungsgrund dafür abgeben, warum der Componist bei diesem Stoff grade diese, bei jenem Stoff grade jene musikalischen Factoren gewählt hat. Eine jede laxere Auffassung der „Anregung" macht deren Werth und Bedeutung für das tondichterische Schaffen gleich Null.

H.'s Irrthum ist darauf zurückzuführen, daß er die Auf-

*) Daher wird, jemehr es dem Maler oder landschaftsmalenden Lyriker gelingt, seine Gemälde zum Spiegel von Seelenstimmungen zu machen, in desto höherem Grade die Wirkung seiner Schöpfung eine musikalische sein. So schreibt bekanntlich Schiller den Matthison'schen Landschaftsgemälden eine musikalische Wirkung zu.

nahme der Vorstellung eines poetischen Stoffes als eine rein intellectuelle, als reine Verstandessache auffaßt, sie auf das reine Verstandesgebiet beschränkt, daß er die Einwirkung des Vorstellungsgehaltes auf das Gefühlsvermögen ignorirt. Der Tondichter erfaßt den Stoff von Seiten seiner Gefühlsmomente und Beziehungen; er giebt den Gefühlsniederschlag des Vorstellungsgehaltes wieder. (Deshalb sind auch nur solche poetische Stoffe musikalisch verwerthbar, deren Lebenselement vornehmlich und wesentlich das Gefühl bildet.) Aus diesem Gefühlsniederschlag ist freilich der Vorstellungsgehalt unmittelbar nicht wieder zu erkennen, da er sich im Gefühl zur bloßen Potenz vergeistigt hat; durch ihn erhält aber das Tonwerk seine bestimmte, concrete Gestalt. Die Musik streift auf diese Weise von dem Stoffe zwar die zufälligen Bestandtheile ab, ohne jedoch das individuelle Moment, die individuelle Substanz zu zerstören, welche nach ihrer allgemeingültigen, ewigen, unsterblichen Seite, nach ihrer idealen Berechtigung zur Erscheinung kommt. Es ist somit auch einfach in Abrede zu stellen, wenn H. die Einwirkung des poetischen Stoffes auf das musikalische Schaffen auf allgemeine Eigenschaften beschränken will: „daß die Musik erhaben, düster oder niedlich, froh klinge, von einfacher Exposition zu betrübtem oder freudigem Abschluß sich entwickle u. s. w." und demnach beispielsweise eine Vertauschung des Titels „Egmont" und „Wilhelm Tell" als thunlich annimmt. Allerdings könnte die Ouverture zu „Egmont" ihrer allgemeinsten Anlage nach, im Hinblick auf allgemeine charakteristische Eigenschaften die Beziehung auch auf „Wilhelm Tell" gestatten. Aber eben diese Beschränkung auf Allgemeinheiten ist es, die wir als durchaus willkürlich, als durch keine principielle Nöthigung gerechtfertigt bezeichnen müssen; und in der That ergiebt sich bei genauerer Betrachtung, daß die concrete Gestalt der Ouverture in einem gewissen nothwendigen Zusammenhange steht mit dem Stoffe „Egmont", und daß blos ein oberflächliches Hinsehen eine solche Verwechselung, wie die von H. vorgeschlagene, mit gutem Gewissen acceptiren kann. — Die Musik besitzt die Fähigkeit, den poetischen Stoff nicht nur seinem allgemeinen Charakter nach, sondern auch individuell durchgebildet zur Darstellung zu bringen; und wenn allerdings manche Werke, wenn auch organisch durchdrungen von dem poetischen Stoff, diesen doch mehr in einen gewissen Typismus — der aber immerhin etwas Anderes ist als inhaltslose Allgemeinheit — aufgelöst erscheinen lassen, so ist das auf Rechnung einer primitiveren Entwickelungsstufe der Poesie-Musik zu setzen, welche durch die betreffenden Werke repräsentirt wird. Denn auf den höheren Stufen ihrer Ausbildung bemächtigt sich die Tonkunst in immer entschiedenerer Weise des poetischen Stoffes. Derselbe geht in immer reicherer Gliederung, Detailirung und Individualisirung in die Musik ein; die concreten Beziehungen beeinflussen in immer umfassenderem, ausgedehnterem Maße die Gestaltung des Tonwerkes. Zugegeben z. B., die Ouverture zu „Egmont" ließe ihrer allgemeinen Anlage nach wirklich die Möglichkeit einer Verwechselung des Stoffes zu, so ist auf der andern Seite bei der Ouverture zu „Lear", oder um eines der allgemeiner anerkannten Werke anzuführen, bei der Ouverture zum „Sommernachtstraum", die formelle Gestaltung bis in ihre Einzelnheiten so entschieden durch den poetischen Vorwurf bedingt, daß der Gedanke an eine Verallgemeinerung des Inhalts im Sinne H.'s sich ganz von selbst verbietet.

Aus dem Umstand, daß der poetische Vorwurf nicht unmittelbar aus dem Musikstück wieder zu erkennen ist, folgt, wie gesagt, noch nicht, daß die concrete Gestalt des letzteren nicht durch ihn bedingt sei. Der Vorstellungsgehalt löst sich in der Musik zur Potenz, zur reinen Seele auf und weist in dieser Gestalt allerdings nicht mehr die zufälligen Merkmale auf, die ihm eigen waren in seiner irdischen, leiblichen Existenz; er ist aber auch Nichts weniger als zur abstracten Allgemeinheit geworden, er bleibt individuelle Potenz. In dieser Gestalt läßt er allerdings eine verschiedene concrete Deutung zu — und dem entsprechend können die sinnlichen Vorstellungen, welche die verschiedenen Hörer mit der Musik verknüpfen, verschieden sein. Kann sich ja doch auch der individuelle Geist als solcher in mannigfaltigster concreter Weise äußern. Wie aber dieser letztere in der Mannigfaltigkeit seiner Aeußerungen immer als einheitliches individuelles Princip beharrt, das als solches einzig ist, ebenso müssen auch die sinnlichen Vorstellungen des Hörers, wenn sie Anspruch auf Berechtigung machen, nach ihrer innern Bedeutung und Zusammengehörigkeit dem eine Tondichtung durchdringenden individuellen Princip entsprechen, durch dasselbe organisch hervorgetrieben erscheinen. Indem nun der Todichter seinem Werke einen Titel beifügt, giebt er der vorstellenden Thätigkeit des Zuhörers eine bestimmte Richtung, ohne dadurch die principielle potentiale Allgemeingültigkeit der Musik zu beschränken. Er will blos, daß man den bestimmten concreten Vorstellungsgehalt, den er der Musik zu Grunde gelegt hat, darin wiederfinde. Eine Beschränkung der Allgemeingültigkeit der Musik würde blos dann stattfinden, wenn der Tondichter die zufälligen, „irdischen" Merkmale seines Vorwurfs copiren wollte und nicht die unvergängliche, ewige, werthvolle individuelle Substanz desselben darstellen.*)

*) Dieses Verhältniß von poetischer Vorstellung zum musikalischen Schaffen übersieht auch C. Fuchs in seiner oben erwähnten Schrift, wenn er sagt: „Der Maler bildet den zürnenden Coriolan vor den Mauern Rom's, ein Schauspieler den Coriolan in seinem Zorn, die Tonkunst den Zorn in einem Coriolan, oder Achill, oder Roland, oder Richard Gloster — kurz: den Zorn an sich." Abgesehen davon, daß alles künstlerische Schaffen eines concreten Anstoßes bedarf (der jedoch in der Musik — nach dem weiter oben über das Verhältniß der Vorstellung zum Gefühl Gesagten — nicht immer und nothwendig in das Bewußtsein zu fallen braucht), giebt es auch nicht einen „Zorn an sich." Der Ouverture zu „Coriolan" liegt der Vorstellungskreis zu Grunde, der sich an Coriolan knüpft; ihre ganze Entwickelung ist, wie R. Wagner's tief verständnißvoller (und in der Art und Weise der concreten Versinnlichung der musikalischen Logik zugleich mustergültiger) Commentar nachweist, dadurch bedingt. Man erkennt nun freilich nicht gerade Coriolan darin; die bestimmte Persönlichkeit Coriolan ist ja aber auch nicht der absolute Gehalt, das absolut Werthvolle des Stoffes, sondern irgend ein Individuum in den gleichen Verhältnissen, in der gleichen Situation wie Coriolan.

Die Tonkünstler-Versammlung in Weimar
vom 26. bis 29. Mai.
Schlußwort.

Wir haben den Lesern d. Bl. in den letztvergangenen Nummern von dreien unserer Mitarbeiter ausführliche Berichte über die verschiedenen Concertaufführungen mitgetheilt. Da in denselben nicht alle Einzelheiten, die sich neben den Concertaufführungen während der herrlichen Festtage daselbst zutrugen, gleichzeitig verzeichnet werden konnten, so halten wir es für angemessen, diese Schlußbetrachtung folgen zu lassen.

Die Gründe, warum das Directorium des allgemeinen deutschen Musikvereins die diesjährige Tonkünstlerversammlung nicht in gewohntem Style der früheren Versammlungen nach musikalischer Seite hin innegehalten, wurde bereits in Nr. 23 d. Bl. erwähnt, weßhalb es nur noch erübrigt, an dieser Stelle hinzuzufügen, daß auf der Altenburger Versammlung (1868) beschlossen wurde, mit der im Jahre 1870 in Weimar abzuhaltenden Vereinsversammlung zugleich eine Beethovenfeier zu verbinden. Wir können der Durchführung dieser Idee nur unsere volle Zustimmung geben, und jeder anwesend Gewesene wird uns beipflichten, daß deshalb eine wesentliche Beeinträchtigung der Vereinsinteressen gewiß nicht stattfand, da abgesehen von denselben Compositionen von Vereinsmitgliedern in recht ansehnlicher Zahl zur Aufführung gelangten. —

Vor allem sei hier noch den Herren, welche den Dirigentenstab mit Feuereifer und Aufopferung führten, der Dank aller Anwesenden ausgesprochen. Es war gradezu bewunderungswürdig, mit welcher unerschrockenen Beharrlichkeit und Ausdauer die vielen Proben (irren wir nicht, 17 an der Zahl) geleitet und zu Ende geführt wurden, und man gewahrte deutlich, wie die gewaltigen Orchester- und Chormassen wetteifernd jeden vom Dirigentenpult herkommenden Wink aufmerksam entgegennahmen und als lebendigen Sporn des Gelingens verwertheten. Durch ihre Leistungen haben sich alle Mitglieder der Orchestercapellen sowohl wie der Sängerchöre in der Musikgeschichte Weimars einen bleibenden Denkstein gesetzt. Die Zusammenstellung der Programme des auf volle vier Tage angelegten Festes können als mustergültig gelten, da die Hauptmomente sowohl die große Vergangenheit als auch die Gegenwart repräsentirten. Wir glauben nicht zu viel auszusprechen, wenn wir behaupten, daß die so richtig abgewogene Auseinanderhaltung der Programme älteren und neuen Inhaltes ein hauptsächliches Anziehungsmittel ungeschwächter Theilnahme aller Anwesenden war; als Beweis hierfür wolle man ansehen, daß die Locale bei allen Aufführungen fast gleichmäßig überfüllt waren, und seine königl. Hoheit der Großherzog, unter dessen allerhöchstem Protectorat der Verein bekanntlich steht, und dessen hohe Familienmitglieder mit höchst dero Gegenwart alle Aufführungen beehrten.—

Unmittelbar nach dem letzten wahrhaft monumentalen Schlußstein der diesmaligen Kunstgenüsse fand gleichwie bei allen früheren Tonkünstlerversammlungen auch ein größeres Festmahl und zwar in den Sälen der Vereinsgesellschaft statt, an welchem sich außer Liszt, Rubinstein, Tausig, Raff, Hellmesberger, David, Grützmacher, Blaßmann, Seifriz, Jurgyneff, den Damen Garcia, Frau und Frl. Marie Krebs, von Schleunitz, von Moukhanoff, Janina, von Dönhoff &c. die Spitzen des Festcomité's, nämlich die HH. Baron von Loëen, Commissionsrath Jacobi &c. die Vereinsmitglieder in so überzahlreicher Weise betheiligten, daß die Localitäten dieselben kaum zu fassen vermochten. Den ersten Trinkspruch brachte der Vorsitzende des Musikvereins, Professor Riedel, auf den hohen Protector des Vereins, Seine königl. Hoheit den Großherzog zu Sachsen, dessen Munificenz es ermöglichte, die eben beendete Versammlung abzuhalten. Justizrath Dr. Gille brachte den Fürsten ein Hoch, welche dem Verein bei früheren Versammlungen ihre Unterstützung und Huld hatten zu Theil werden lassen, wie z. B. diesmal namentlich auch Seine Durchlaucht der Fürst von Schwarzburg-Sondershausen, durch Bewilligung höchstseiner Hofcapelle unter ganz besonderen Vergünstigungen. Weitere Toaste auf die ausführenden Künstler brachte Professor Dr. Stern, auf die Stadt Weimar und das Local-Comité C. F. Kahnt, desgleichen sprachen die HH. Commissionsrath Jacobi, Dr. Lang, Professor L. Nohl u. v. A. —

Außerdem bot der letzte Festtag den Kunstgenossen noch mehrere interessante und wichtige Vereinigungspuncte, welche wir nicht unterlassen dürfen, wenigstens mit einigen Worten zu erwähnen. Schon in früher Morgenstunde führte die Weimarische Militärcapelle unter Leitung ihres zugleich als feinsinnigen Arrangeur bewährten Musikdirectors Helfer verschiedene, von demselben für Harmoniemusik übertragene Compositionen Liszt's sehr gelungen unter dessen Fenstern (der reizend gelegenen Hofgärtnerei) bei prächtigem Frühlingswetter aus, was die Elite der zum Fest anwesenden Künstler zu einer fast überzahlreichen improvisirten Vereinigung in der Wohnung des Meisters herbeilockte. Wurde uns schon hier nach Beendigung der Morgenmusik der ungewöhnliche Genuß, von Liszt selbst verschiedene Novitäten jüngerer Autoren spielen zu hören, so steigerte sich derselbe noch in einer in dem kunstsinnigen und gastfreien Hause des Hrn. Dr. Merian Vorm. 11 Uhr improvisirten ebenfalls zahlreich betheiligten Privatmatinée, in welcher Liszt mit Hellmesberger eine Violinsonate von Raff und mit St. Saëens eine symphonische Dichtung: „Festklänge" zum Vortrag brachte, während die Dame vom Hause, Frau Emilie Merian, geb. Genast, Gesänge von Joach. Raff und L. Damrosch den Anwesenden zum Besten gab.

Vor dieser ungewöhnlich anziehenden Matinée waren die Vorstände des Berliner, Dresdener, Breslauer und Leipziger Tonkünstlervereins zu einer Conferenz zusammengetreten, um engere Beziehungen für den Verband der deutschen Tonkünstlervereine und einmüthiges Hand- in Handgehen mit dem allgemeinen deutschen Musikverein zu berathen.

Während der Nachmittagsstunden desselben Tages fand im großen Saale der Erholung die statutenmäßige Generalversammlung der Mitglieder des allgemeinen deutschen Musikvereins statt. Hr. Professor Riedel eröffnete als Vorsitzender in Gegenwart der anderen Directorialmitglieder Dr. Gille, C. F. Kahnt und Professor Stern, dieselbe mit eingehender Berichterstattung über die Thätigkeit des Vereins in den letzten Jahren, aus welcher zur allseitigen Freude hervorging, daß der Verein seit der Altenburger Tonkünstlerversammlung um etwa 220 Mitglieder zugenommen hat. Hierauf wurde zur Auswahl von 12 Gesammtvorstandsmitgliedern geschritten, da zwei derselben ausgeschieden (Brendel und Weitzmann) und 10 statutenmäßig auszulosen waren. Das Loos traf die Namen Liszt, Wagner, Bülow, Volkmann, Stade, Pohl, Thiele, Köhler, Klitzsch und v. Arnold; wiedergewählt wurden von denselben: Liszt, Wagner, Bülow, Volkmann, Stade, Pohl, Köhler und neu gewählt: Alsleben, Zopff, Müller-Hartung, Raff und Hellmesberger. Da diese Wahl in sehr ermüdender Weise über zwei Stunden beanspruchte, so mußte leider auf die Discussion anderer wichtiger Gesichtspuncte für diesmal verzichtet werden. Ferner sei bei dieser Gelegenheit auf das Dankbarste der ebenso umsichtigen als aufopfernden Leitung des Directoriums des Allgem. deutschen Musikvereins gedacht, welches in Folge der mit der Größe des Vereins immer mehr anwachsenden Arbeiten, des viel stärkeren Andrangs zur diesjährigen Versammlung und der großartigen Dimension der Festconcerte eine ungleich stärkere Arbeitslast zu bewältigen hatte. Gleicher Dank gebührt

dem Local-Comité unter dem Vorsitze des Hrn. Oberbürgermeister Schäfer und dem zur Unterbringung der mitwirkenden Damen unter Leitung der Frau Merian-Genast und Frau Hardtmuth zusammengetretene Frauen-Comité, welches sich besonders der Damen und Knaben des Riedel'schen Vereins während aller Festtage in höchst dankenswerther Weise annahm.

Besonderer Dank gebührt ferner Sr. Durchlaucht dem kunstsinnigen Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen für die huldreiche Erlaubniß unentgeltlicher Mitwirkung seiner vollständigen Hofcapelle; nicht minder Hrn. Baron v. Loën wegen des bereits S. 225 mitgetheilten mustergültigen imposanten Arrangement der Weimarischen Hofbühne, welcher überhaupt durch sein ebenso umsichtiges als höchst gewinnend liebenswürdiges Entgegenkommen dem Directorium und Local-Festcomité seine schwere Aufgabe in nicht geringem Grade zu erleichtern wußte.

Am Abende des letzten, bekanntlich dem Andenken Beethoven's gewidmeten Festtages war in der Mitte der großen Riesentribüne für das Orchester Ludwig Albrecht's imposante Colossalbüste Beethoven's in reicher Bekränzung von Seiten des Directoriums des Musikvereins aufgestellt. Diese prachtvolle Büste, welche einen überwältigenden Eindruck auf das ganze Auditorium hervorbrachte, wurde Sr. kgl. H. dem Großherzoge von Seiten des A. D. Musikvereins verehrt, wofür dem Directorium durch den Grafen Beust der huldreiche fürstliche Dank speciell übermittelt wurde. Nächstdem hatte Hr. Musikalienh. J. Schuberth aus New-York in völlig privater Weise die S. 214 erwähnte Büste Liszt's (über deren Aehnlichkeit die Meinungen allerdings sehr getheilt waren) im Locale des Festmahls aufstellen lassen, welcher Umstand beiläufig bekanntlich zu vielen unmotivirten Mißdeutungen Anlaß gab. In den Parterreräumen der Erholung hatte die Kunstverlagshandlung von Fr. Bruckmann in München das auf S. 231 schon besprochene Kunstblatt, Beethoven von Schwörer ausgestellt, welches von Seiten der Beschauer gerechte Würdigung erhielt. In den weiteren Räumen des genannten Locales hatte Hr. Ed. Zachariae aus Frankfurt, der Erfinder des Kunstpedals, zwei Flügel mit diesem finnreichen Mechanismus während der Festtage aufgestellt und erklärte mit unermüdlicher Bereitwilligkeit den zahlreich sich dafür Interessirenden seine neue Erfindung. Wie wir mit Vergnügen wahrnahmen, erregten bei den Anwesenden seine Auseinandersetzungen über die Vorzüge des Kunstpedals ganz besondere Theilnahme, und verweisen wir deshalb auf das S. 448 vom Jahrg. 1869 d. Bl. bereits über dasselbe Mitgetheilte. Während bei den zwei letzten Versammlungen die von den Künstlern benutzten Flügel aus der Fabrik von Jul. Blüthner in Leipzig hervorgegangen waren, hatte für Weimar der königl. Hoflieferant Hr. C. Bechstein in Berlin nicht nur Hrn. Dr. Liszt einen prachtvollen Flügel für seinen Musiksalon während der ganzen Dauer seines dortigen Aufenthaltes zur Verfügung gestellt sondern auch als Vereinsmitglied dem A. D. Musikvereine zu allen Concerten einen prachtvollen Concertflügel gesandt, welcher unter den Händen von Frl. Marie Krebs, Tausig, Ratzenberger und St. Saëns sich seines prachtvollen, ausgiebigen Tones sowie seiner trefflichen Spielart wegen des allgemeinsten Beifalls erfreute und das Lob der vielen anwesenden Musiker und Musikfreunde erwarb, sodaß wir Hrn. Bechstein für diese Erfolge nur Glück wünschen können.

Hiermit glauben wir die erwähnenswerthesten Einzelnheiten, an welchen grade dieses Fest besonders reich war, berücksichtigt zu haben, rufen allen Festtheilnehmern einen freundlichen Gruß zu und wünschen ihnen allen eine recht unvergeßliche und erhebende Rückerinnerung an die erlebten herrlichen Tage. —

Die Königlich Bayerische Hoftheater-Intendanz sieht sich veranlaßt, mit Bezugnahme auf einen in Nr. 27 der „Neuen Zeitschrift für Musik" über die Aufführung der „Walküre" enthaltenen Artikel zu erklären, daß zu der hierin erwähnten Hauptprobe in erster Reihe an das beschäftigte Sänger- und Orchester-Personal für deren Angehörige, dann an die übrigen Mitglieder der k. Hofbühne, an die Redactionen und Recensenten der hiesigen Zeitungen und endlich an einige sich für das Werk interessirende Persönlichkeiten, welche speciell um Zulassung zur Hauptprobe gebeten hatten, Eintrittskarten ausgegeben wurden, welches Verfahren bei allen auch von anderen als Wagner'schen Opern stattgefundenen Hauptproben bisher beobachtet worden war.

In welche Hände einzelne dieser ausgegebenen Karten, für welche eine persönliche Controlle nicht möglich war, gelangten, ob an „Nichtmusiker" oder „Gegner der Wagner'schen Musik", konnte die Intendanz nicht wissen nnd daher auch nicht dafür einstehen. Ebensowenig aber auch kann von irgend einer besonderen dem Werke böswilligen Berücksichtigung bei Austheilung der Karten die Rede sein, da, soviel uns bekannt, Niemand unberücksichtigt geblieben ist, der sich direct an die K. Intendanz gewendet hat. — Wir ersuchen ergebenst, von vorstehender Berichtigung gefälligst Notiz nehmen zu wollen.

Hochachtungsvoll

München, den 13. Juli 1870. B. v. Perfall.

Concertmusik.

Für Orchester.

Anton Rubinstein, Op. 79. **Iwan IV.** (Der Grausame.) Musikalisches Charakterbild für großes Orchester. Berlin, Bote und Bock. Partitur $2^1/_2$ Thlr.

Im vorliegenden Werke finden wir ausgeprägte Programmmusik niedergelegt; der Componist hat aber zu unserem Bedauern kein Programm dazu geschrieben, wahrscheinlich absichtlich, weil er glaubte, daß das, was er darin als charakteristische oder descriptive Musik ausgesprochen hat, jedem Hörer sich von selbst aufdrängen müßte. Indeß wären einzelne Andeutungen grade hier am Platze gewesen, weil gewiß nur sehr Wenige Kenntniß von Herrn Iwan IV. haben werden. Bei dem völligen Unbekanntsein mit dem Stoffe selbst wird sich der Hörer demnach blos an die Musik halten; allein in diesem Falle dürfte das Werk sehr übeln Deutungen unterworfen sein; denn die Musik als solche tritt sehr häufig in den Hintergrund. Ein tiefer Blickender wird schon Alles richtig zu deuten verstehen; allein das große musikfordernde Publicum — und für wenige Auserwählte allein ist das Werk doch sicher nicht geschrieben — dürfte sich schwerlich daran erwärmen. Auch ist es immer gewagt, sich nur in sogenannter geistreicher Musik zu ergehen; das Schicksal solcher Werke unter allen Breitengraden der musikalischen Welt läßt sich mit ziemlicher Gewißheit prognosticiren.

Im Allgemeinen steht wohl die Thatsache fest, daß R. ein sehr begabter und geistreicher Componist ist, was des Weiteren auszuführen ganz überflüssig wäre, allein es scheint grade aus seinen größeren Orchester- und Vocalwerken ziemlich deutlich hervorzugehen, daß Vieles mit einer gewissen Unruhe und Hast hingeworfen ist, was gegen das Gelungenere bedeutend absticht. Diejenigen Grundbedingungen, welche auch bei ausgesprochenem Talente zur Erzeugung von Kunstwerken von bleibendem Werthe erforderlich sind, scheinen nicht in R. in erwünschtem Maße vorhanden zu sein. Wenigstens findet man die Selbstkritik nicht in dem Grade angewendet, den Werke, welche zu allgemeiner Geltung gelangen wollen, unbedingt erheischen. Bei so entschiedenem Talente, wie es R. ohne Zweifel besitzt, ist es im Interesse der Kunst wahrhaft zu beklagen, daß er seinem Leben nicht die für das Schaffen so nothwendige äußere und innere Muse gönnt, und seine Kraft nicht auf den einen Punct concentrirt, auf den ihn die Natur vorzugsweise angewiesen zu haben scheint. Das vorliegende Werk legt auch dafür Zeugniß ab. Es sind hier und dort einzelne geniale Momente zu finden, auch ist dem Ganzen trotz der verschiedenartigen, aneinandergereihten Sätze ein geistiger einheitlicher Zusammenhang derselben untereinander nicht abzusprechen, die Motive sind nicht unedel, natürlich mehr charakteristisch als schön musikalisch, das Colorit in den Hauptmomenten glänzend, hier und da von blendendem Ansehen; doch wird das Ganze immerhin eine mehr äußerliche Wirkung hervorbringen, und der Hörer wird sich davon nicht innerlich ergriffen und erwärmt fühlen. Wie schon das beigefügte Prädicat — der Grausame — andeutet, spielt das Herbe und Grelle eine Hauptrolle; bei dem einmal zu behandelnden Sujet konnte das nicht anders sein; ob aber ein solcher Stoff überhaupt musikalisch sei, darüber gehen auch heutzutage noch die Meinungen sehr auseinander. Schwerlich dürfte aber die von Manchen vertretene Doctrin, daß auch das Häßliche ein Vorwurf der musikalischen Kunst sei, die allgemeine Zustimmung erhalten. — Ein sehr entstellender Stichfehler findet sich S. 7 der Partitur, wo im Schluß-Ddur-Accord die I. Violinen aushalten.

Max Bruch, Op. 28. **Symphonie** für großes Orchester. Bremen, Cranz. Partitur 7 Thlr. Orchesterstimmen 8 Thlr.

Die vorliegende Symphonie ist bereits in mehreren Städten zur Aufführung gekommen und hat, je nach den verschiedenen Anschauungen der Concertreferenten, die abweichensten Urtheile hervorgerufen. Um so interessanter war es für mich, behufs der Besprechung des Werkes für d. Bl. genauere Einsicht in dasselbe zu erhalten. Auch eine nur flüchtige Durchsicht ruft die Ueberzeugung hervor, daß man es hier mit einem keineswegs unbedeutenden Werke zu thun habe, daß jeder, der die Symphonie hört, einen ungewöhnlichen, nachhaltigen Eindruck erhält. Der erste Satz hat pathetischen Charakter; das Hauptmotiv, welches nach vier leise einleitenden Accorden auftritt, ist echt symphonisch, und bedeutsam genug für einen ersten, leidenschaftlich gehaltenen Symphoniesatz:

Fag. u. Hörner.

nur das eine sei dazu bemerkt, daß die zwei Tacte mit ihren syncopischen Rückungen für die thematische Verarbeitung nicht ganz günstig sind; dies mag wohl auch der Componist gefühlt haben, denn das Thema kehrt häufig nur mit den ersten drei Tacten wieder, ein Umstand, der bei dem Hauptthema eines Symphoniesatzes nicht stattfinden sollte; die Hauptperson muß sich dem Hörer stets in voller Gestalt zeigen, sie muß das Terrain in ihrer Ganzheit beherrschen, wenn der Eindruck ein befriedigender sein soll. Das entgegengestellte zweite Motiv contrastirt gegen das erstere durch seinen weichen elegischen Charakter, und die contrapunctische Verarbeitung dieser Motive, ihre gegenseitige Durchdringung, sowie die gedrungene Form des Ganzen sichern diesem Satz einen bedeutenden Eindruck, wozu noch eine glücklich inspirirte Instrumentation kommt, die sich auch in den folgenden Sätzen sehr bemerkbar zeigt. Die Abwechslung in der Farbenmischung, das je nach der Stimmung bald matter, bald glänzender hervortretende Colorit in allen Sätzen, erhöht die Wirkung des ganzen Werkes. Das darauffolgende Scherzo, ein Satz von ziemlicher Ausdehnung — aber nicht im tadelnden Sinne — dürfte wohl überall die fesselndste Wirkung hervorbringen durch seinen beinahe kecken und herausfordernden Schwung, seine frische und und natürliche Ausgelassenheit, die ihren Gipfelpunct im Trio findet, das ich keineswegs mit dem Ausdrucke „burlesk", wie ich mich in irgend einem Concertreferat gelesen zu haben entsinne, belegen möchte; es mag wohl etwas mehr reell als ideell erfunden sein, allein es streift doch nicht in das Gebiet des Niedrigen. Einen eigentlich dritten Satz hat diese Symphonie nicht; an seine Stelle tritt eine gleichsam als Einleitung zum folgenden Finale geltende Quasi Fantasia, Esmoll, Grave. Abgesehen von aller Beziehung dieses Satzes zu den übrigen Sätzen, muß man zugestehen, daß er edel und schön musikalisch erfunden ist; die düstere Färbung desselben schon in dem mehr wie präludirend hingeworfenen Motive erhält noch durch die entsprechende Instrumentation, und in harmonisch-modulatorischer Hinsicht einen besonderen Ausdruck. Allein alle diese Vorzüge eines so angelegten Stückes werden in einer Symphonie nie den Verlust eines tief empfundenen Adagio's ersetzen. Es klingt der Satz mehr wie ein auf's Orchester übertragenes Phantasieren am Clavier, das sich in mancherlei für eine Symphonie fast zu individuellen Zügen ergeht, wo man eine breit angelegte lyrische Strömung erwartet. Der ohne eigentlichen wirklichen Schluß zum Finale überleitende und in einzelnen abbrechenden Gängen endende Satz dürfte wohl schwerlich manchem Hörer in seinem geistigen Zusammenhange mit den übrigen Sätzen recht klar werden. Aus der träumerischen Stimmung heraus reißt sich der Componist im Finale nur zu leidenschaftlichem Aufschwung empor. Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß dieser Satz rücksichtlich der eigentlichen musikalischen Kraft den übrigen nachsteht. Die Vorzüge der übrigen hinsichtlich der Handhabung der Form und Anwendung der Mittel theilt er zwar mit ihnen, allein es fehlt doch das zündende, nachhaltige Wirkung hinterlassende Moment, man kann sich nicht recht an diesem Allegro guerriero erwärmen; das Leidenschaftliche darin geht nicht eigentlich aus einem tieferen Pathos hervor, sondern ruht vielmehr auf Darstellung von Aeußerlichkeiten, auf einem kriegerische Stimmung athmenden Kampf der Instrumente unter einander. Aus diesem Grunde, weil ein tiefer greifendes seelisches Moment fehlt, hat auch der zweite Hauptgedanke keine recht durchgreifende Kraft. Durch seinen leidenschaftlichen Schwung

wird aber der Satz bei den meisten Hörern, denen das Sichversenken in das Tiefere schwer wird, seine Wirkung nicht verfehlen. Das ganze Werk verdient aber trotz mancherlei Ausstellung, denen es je nach den Anschauungen und Forderungen Einzelner unterworfen sein mag, schon darum die allgemeine Beachtung, weil es durchweg eigenartig ist und keinen Vergleich mit älteren oder neueren Werken gestattet. —

Emanuel Klitzsch.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Baden-Baden. Am 15. dritte klassische Matinée des Curorchesters mit der Pianistin Lacroix und dem Violinist Levèque: Iwan IV. von Rubinstein, Hmoll-Symphonie von Schubert, Variationen aus dem Kaiserquartett von Haydn, Claviersoli von Mathias und Mendelssohn und zwei Sätze aus Mendelssohn's Violinconcert. —

Bremen. Am 16. Fest der norddeutschen Liedertafeln mit Frl. Weckerlin aus Dessau: Euryanthen-Ouverture, Bruch's „Frithjof", Chöre von Rheinthaler, Dietrich, Fischer 2c. —

Chemnitz. Am 5. zweite geistliche Musikaufführung des städtischen Kirchenmusik-Sängerchores: Toccata und Fuge für Orgel über BACH von J. A. van Eyken (Hr. O. Dittrich), Choral „Ich will dich lieben", Cavatine für Alt und Recitativ und Cavatine für Sopran aus „Jephta und seine Tochter" von C. Reinthaler, Gesänge für Männerstimmen von Th. Schneider und A. Seyrich, Concertphantasie über den Choral „Mach dich auf" für Orgel von J. G. Töpfer, Andante religioso für englisches Horn von Beethoven (Hr. H. Richter), „Das ist der Tag des Herrn", Duett von Mendelssohn-Bartholdy und Salvum fac regem von R. Papperitz. —

Chicago. Am 15. v. M. gab der Pianist Stab mit Frl. Ashton ein Concert. Daß Compositionen auf dem Programme waren, die bei uns nicht im besten Klang standen, darf man den Amerikanern nicht so hoch anrechnen. Wir führen daher nur an: Tannhäuserphantasie von Liszt, Polonaise von Chopin, Duo von Moscheles und Mendelssohn, Terzett aus der „Zauberflöte" und Freischützarie. Besonderen Beifalls hatte sich Frl. Ashton, eine Schülerin Moscheles', zu erfreuen. —

Cincinati. Am 15., 16. und 27. v. M. wurde hier das siebzehnte Sängerfest des nordamerikanischen Sängerbundes abgehalten. Die Concerte fanden statt unter Leitung des Dirigenten Phil. Walter. Aus den Programmen führen wir an: Columbus-Symphonie von Abert, Ddur-Symphonie von Beethoven, Violinconcert und „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, „Sturmesmythe" von Lachner, „Salamis" von Gernsheim, Hymne von Carl Krebs, Jubelouverture von Weber, „Halleluja" von Händel, Männerchöre von Reinecke, Kreutzer, Fischer 2c. —

Wien. Die Preisconcerte am Conservatorium sind angesetzt auf den 13. und 15. (Clavier), 18. (Violine, Violoncell, Blasinstrumente und Harfe), 20. (Gesang) und 25. (Composition). Obmann der Jury bei sämmtlichen Coursen ist Director Hellmesberger. — Kirchliche Aufführung in der k. k. Hofkapelle am 10.: Messe von Wittasek und Graduale von Henneberg. —

Personalnachrichten.

— Frau Mallinger gastirt seit Anfang v. M. in Prag. —

— Als Theaterdirector in Leipzig ist nach Berndal's Ablehnen der Hofschauspieler Friedrich Haase aus Berlin ernannt worden. —

— Max Stägemann vom Hoftheater in Hannover gastirt gegenwärtig in Leipzig. Sein Holländer am 18. errang großen Erfolg. —

Leipziger Fremdenliste.

— In letzter Zeit waren in Leipzig anwesend: Herr Ferd. Thieriot, Musikdirector aus Glogau, Herr Jean Vogt, Componist aus Berlin, Frl. Fichtner, Pianoforte-Virtuosin aus Wien, Herr S. E. Jacobsohn, Concertmeister aus Bremen, Herr Hermann Starcke, Tonkünstler aus Wien, Herr Capellm. G. Härtel aus Schwerin, Herr Otto Tiersch aus Berlin, Herr Professor Ed. Langer aus Moskau und Herr Musikdir. A. Bratfisch aus Stralsund. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Robert Volkmann, dessen Ouverture zu Richard III. großen Erfolg errungen, componirt auf Antrag des Dramaturgen am Pesther Nationaltheater auch die übrigen zu diesem Drama gehörenden Musikstücke. —

Vermischtes.

— In Neapel haben die Musiker sämmtlicher Theater Strike gemacht, sodaß man alle Schauspielhäuser hat schließen müssen. —

— Das Stipendium der Meyerbeerstiftung beträgt im nächsten Jahre 1500 Thaler. Der preuß. Staatsanzeiger vom 11. enthält von der königl. Akademie in Berlin die Aufforderung zur Betheiligung an der Concurrenz mit Angabe der Bedingungen 2c. —

— Der Director des Magdeburger Stadttheaters, Ottomar Flüggen, hat in Anerkennung seiner vortrefflichen Bühnenleitung vom Magistrat und den Stadtverordneten eine jährliche Subvention von 2000 Thalern erhalten. —

Zeitgemäße Betrachtungen.

Wenn man das gegenwärtige Kunstleben so recht im Großen und Ganzen überschaut, tritt dem unbefangenen Beobachter eine eigenthümliche Erscheinung augenfällig entgegen, die um so bedauerlicher ist, je mehr die Musik an Universalität gewinnt. Während nämlich die gemischten Chorgesangvereine zum großen Theile es sich zur Aufgabe gestellt haben, die Werke der kirchlichen Tonkunst fast ausschließlich zu Gehör zu bringen, wird dieses Gebiet von den Männergesangvereinen, wir können gradezu behaupten, durchweg vernachlässigt, und indem diese mehr dem weltlichen Gesange Rechnung tragen, findet dieser selbst bei den gemischten Chorgesangvereinen durchaus nicht die Stellung, die ihm gebührt. Eine solche Einseitigkeit in den Vereinen beider Art ist zu beklagen, besonders daß die gemischten Chorvereine dem weltlichen Liede bis jetzt zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt haben. Thiebaut's Donnerstimme scheint immer noch eine zu nachhaltige Wirkung zu hinterlassen, um die „Reinheit der Tonkunst" unbefleckt zu bewahren. Abgesehen von der leichteren technischen Ausführung, die bei Weitem eher das Gelingen der öffentlichen Concerte namentlich bei Vereinen untergeordneten Ranges garantirt, darf man nicht vergessen, daß die Literatur für weltlichen Chorgesang besonders in der Neuzeit eine ganz bedeutende ist, und daß in ihr Werke von ebenfalls hohem künstlerischen Interesse zu finden sind. Ueberhaupt gehört das weltliche Chorlied in seiner erhöhteren Gestaltung der neueren Musikgeschichte an. Ebenso darf nicht unbeachtet bleiben, daß die vielen Jahr aus Jahr ein erscheinenden „Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß" doch nicht für die Künstler allein zum Studiren, sondern zum Singen in den gemischten Chorvereinen ganz besonders geschrieben werden. Außerdem ist es die Aufgabe dieser Vereine, — oder soll es wenigstens sein — alle bedeutenderen Erscheinungen der verschiedenen Musikepochen, soweit es die Kräfte gestatten, nach und nach zum Verständniß zu bringen, nicht aber exclusiv bei den Tonschöpfungen eines oder des anderen Componisten allein zu verharren. Das weltliche Chorlied hat ebenso seine kunstgeschichtliche Berechtigung und Bedeutung als die geistliche Motette, es darf daher auch mit Recht verlangen, daß ihm ein Platz in den Gesangvereinen geboten wird, und zwar um so mehr, als grade dasselbe in der Neuzeit einen erhöhteren Aufschwung sowohl seiner Anlage als auch seines geistigen Inhaltes nach genommen hat. Vergessen wir nicht, daß eine jede Zeit Großes und Schönes geschaffen hat, aber dabei auch nicht, daß ein Verzweifeln an den Leistungen der Zeitgenossen ein Verzweifeln an der Kunst selbst ist.

O. Blauhuth.

Berichtigung. In No. 29 d. Z. ist unter „Aufführungen" die Notiz über das Kirchenconcert in Zittau dahin zu berichtigen, daß die Leitung Fischer's sich nur auf die Chorgesänge erstreckt hat und die Orgelsoli nicht von Fischer, sondern vom Concertgeber Musikdir. Albrecht gespielt worden sind. —

Preisausschreibung.

Die unterzeichnete Musikverlagshandlung fordert die Componisten des In- und Auslandes zur Preisbewerbung auf und zwar setzt sie für die von einem zur Beurtheilung erbetenen Preisrichter-Collegium als am gelungensten bezeichnete Composition folgender Gedichte: a) Morgensehnsucht, b) Waldestrost, c) Versäumt, d) Mein Friedhof, e) Die Bauerndirne, aus Johannes Grasberger's Sammlung von Gedichten „Singen und Sagen" einen Preis von **„Hundert Thalern in Silber"** aus.

Die zu dieser Preisbewerbung vorgeschriebenen Gedichte müssen für eine Mezzo-Sopran- oder tiefere Tenor-Stimme mit leichter Pianoforte-Begleitung componirt sein und mit einem Motto versehen (dasselbe Motto muss auf einem, Namen und Aufenthaltsort des Componisten enthaltenden versiegelten Couvert ersichtlich sein), bis 30. September d. J. an die unterzeichnete Musikverlagshandlung **franco** eingesandt werden. Die nicht preisgekrönten Compositionen werden den Componisten wieder zurückgestellt und behält sich die Verlagshandlung vor, etwa ausser dem ersten Preis berücksichtigungswerthe Compositionen obiger Gedichte auf übliche Weise zu erwerben.

J. P. Gotthardt's Musikverlagshandlung
in Wien, Kohlmarkt No. 1.

Soeben erschien in unserem Verlage:

ZEHN LIEDER

aus dem Französischen, Italienischen und Englischen
übersetzt von
N. Roda und **A. v. Winterfeld**
für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte.
von

Anton Rubinstein.

Op. 83. Preis complet 2 Thlr.

Heft I. Preis 25 Sgr.

No. 1. Gedenke mein (Rapelle-toi). A. de Musset. 10 Sgr.
Gedenke mein, wenn am Himmel erglühend.
- 2. „In St. Blaize, in der Zuecca". A. de Musset. 7½ Sgr.
- 3. Barberinens Lied (Chanson de Barberine). A. de Musset. 7½ Sgr.
Sprecht, schöner Herr, was ist euer Beginnen.
- 4. Frauengebet (La prière de femme). A. de Lamartine. 7½ Sgr.
Wenn man sich liebt so recht von Herzen.

Heft II. Preis 25 Sgr.

- 5. Mit meinem Mädchen kann sich keine messen. Dante Alighieri. 7½ Sgr.
- 6. Die Wanderschwalbe (La rondinella pelegrina). Tom. Grossi. 10 Sgr.
Wanderschwalbe, liebe kleine.
- 7. Das erste Veilchen (La prima viola). A. Maffei. 10 Sgr.
Lieblich duftende Maienblüthe.

Heft III. Preis 20 Sgr.

- 8. Die Thräne (The tear). Thomas Moore. 7½ Sgr.
Zum Friedhof schien der Mond herab.
- 9. Gut' Nacht! (Good night!) Thomas Moore. 7½ Sgr.
Gut' Nacht, gut' Nacht, es muss gescheh'n.
- 10. Ein Traum (A dream). Thomas Moore. 7½ Sgr.
Ich träumt', mein Herz in Flammen läg'!

Ed. Bote & G. Bock (E. Bock)
Königliche Hof-Musikhandlung in Berlin und Posen.

In meinem Verlage erschien soeben:

Improvisation

sur la
Beethoven-Cantate
de F. Liszt
pour Piano
par
Camille Saint-Saëns,
Pr. 20 Ngr.
Leipzig, Verlag von C. F. **KAHNT.**

In meinem Verlage erschien mit Eigenthumsrecht für alle Länder:

Für Elise.

Leichtes Clavierstück (Dmoll)
von
Ludwig van Beethoven.
Preis 10 Ngr.

Diese reizende kleine Piece hat Prof. Ludwig Nohl vor einigen Jahren in München aufgefunden und in den „Neuen Briefen Beethovens" zuerst veröffentlicht. Der Titel lautete: „Für Elise am 27. April zur Erinnerung an L. v. Bthn." und stammt etwa aus dem Jahre 1807.

Leipzig, Verlag von C. F. **KAHNT.**

Neue
theoretisch-praktische

Gesangschule

von
Emanuel Storch.
Mit einem Vorwort von
Dr. Hermann Langer,
Universitätsmusikdirector in Leipzig.
Preis 1 Thlr.
Leipzig. Verlag von C. F. **Kahnt.**

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Hierzu drei Beilagen von **E. Schmeil & Co.** in Magdeburg.

Leipzig, den 29. Juli 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 31.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Enthält der letzte Satz von Mozart's Jupiter-Symphonie eine Fuge?

Unter Fuge versteht man bekanntlich ein nach bestimmten, in der Natur der Tonkunst tief begründet liegenden architektonischen Gesetzen polyphon durchgeführtes selbstständiges ausgedehnteres Tonstück, dessen alleiniger Kern (wenn wir vorläufig von Doppel- &c. Fugen absehen) aus *einem* einzigen bestimmten *Thema* besteht.

Dieses Thema aber muß ebenfalls bestimmten aus der Natur der Sache hervorgehenden Bedingungen entsprechen, um im Stande zu sein, diesen alleinigen Kern eines ganzen Tonstückes zu bilden.

A. B. Marx sagt darüber im zweiten Theil seiner Compositionslehre in dem Abschnitte „Vorbereitungen zur Fugenform" S. 207: „Vergleicht man die Fugenform mit der selbstständigen Figuration, so sieht man, daß zunächst der ganze Fortschritt und Unterschied darin besteht, daß die Fugenform ein bestimmt, in sich selbst *abgeschlossenes* Thema an der Stelle des unbestimmteren und weniger festhaltenden Figuralsatzes ergreift. Aber dieser *scheinbar geringe* Unterschied ist ein *entscheidender*. Denn nun hat die für sich allein lockere und leicht unstät umherschweifende Figuration einen Kern gewonnen, der ihr ganzes Wesen und ihren Entwickelungsgang bestimmt und ihr einen *innern* Anhalt giebt. Das bisher für die Choralfiguration genügende kleine Motiv soll nun Hauptsache, *Hauptsatz* werden. Dann muß es aus einem bloßen *Keim*, aus einer bloß vorübereilenden *gangartigen* Melodie *ein in sich abgeschlossener Satz*, ein *Thema* werden. Nur so ist es werth und fähig, der wesentliche Inhalt eines *ganzen Tonstückes* zu sein. Dieses Thema soll der *Hauptinhalt aller Stimmen* werden, eine Stimme nach der andern soll das Thema als Hauptgedanken aussprechen." S. 214 aber recapitulirt M. diese einleitenden Worte folgendermaßen: „Wir wissen nunmehr vom Fugenthema, daß es ein bestimmt abgeschlossener Gedanke sein, mithin entweder Satz- oder Periodenform haben muß. Wir wissen ferner von ihm, daß es der Kern eines ganzen Tonstücks sein soll; es muß also *kernhafte Bildung* haben, einen bestimmten *sicher das Gemüth treffenden* und darin haftenden Inhalt und diesen in fester, *gedrungener Form*. Vermöge der Satz- oder Periodenform aber muß das Thema *bestimmt abschließen*. Allein — muß der Schluß in der Tonika des Haupttons geschehen? Gewiß nicht. Wir können ja mit jedem Satze, also auch mit dem Fugenthema in einen andern Ton übergehen, z. B. in die Dominante oder in die Parallele. — In rhythmischer Beziehung genügt es, wenn der Hauptmoment des Schlusses ein Hauptacttheil ist, kämen auch noch einige zum Schluß (in den Schlußaccord) gehörige Töne nach. In andern Kunstformen (S. 223) können wir ein ungünstiges oder unkräftiges Motiv, ja einen ganzen Abschnitt oder Theil durch einen zweiten glücklicher erfundenen einigermaßen vergüten, ja es steht uns meist frei, auf jenes Unbefriedigende gar nicht oder nur flüchtig oder in günstig veränderter Weise zurückzukommen. Bei dem Fugenthema ist aber grade Das das Wesentliche, daß es durch das ganze Werk hindurch die Hauptsache bleibt, in allen Stimmen oft wiederholt wird! Jede seiner Stärken, aber auch *jede seiner Schwächen kehrt oft wieder* und äußert ihren Einfluß zuerst auf den Componisten, dann auf die Hörer. Ist jener von seinem Thema nicht selbst ergriffen, durch und durch befriedigt und erfüllt, sagt sein Thema ihm nichts Werthes und Wichtiges: wie will er sich da ein ganzes Tonstück hindurch mit ihm angelegentlich beschäftigen? Er wird es entweder *fallen lassen*, d. h. keinen Fugensatz schrei-

ben, oder mit ihm eine mechanische kalte Handtirung treiben. — Das Trachten des Lernenden (S. 224) muß folglich darauf gerichtet sein, das, was er sagen will, auf das Bestimmteste, Energischeste und Gedrängteste auszusprechen, und zwar in Hinsicht auf Tonfolge und Rhythmus. Alles unbestimmte Hin und Her, alles Unfertige und Unentschiedene, jede Schlaffheit rc. straft sich hier unausbleiblich. Ueberblicken wir alle bessern Themen (S. 228), so ist in jedem ein bedeutsamer Schritt, der die Aufmerksamkeit und Theilnahme weckt." (M. nennt diesen auffallenden Schritt an a. O. auch die „Ecke" des Thema's). —

Es würde viel zu weit führen, andere Autoritäten wie Hauptmann, Lobe, Richter rc. in gleicher Ausführlichkeit zur Bekräftigung dieser von selbst aus der Sache hervorgehenden Bedingungen eines Fugenthema's zu citiren. Auch leiten, sollte ich meinen, die bisher herangezogenen Belegstellen schon überzeugend genug auf alle in Betracht kommenden Erfordernisse eines solchen. Ferner fürchte ich keinen Trugschluß zu begehen, wenn ich hieran die Folgerung knüpfe:

eine polyphone Composition über ein Motiv, welches den vorstehenden Anforderungen an ein Fugenthema nicht entspricht, nicht bis zu einem solchen rhythmisch wie melodisch charakteristisch genug ausgebildet ist, können wir schon von vornherein keine Fuge nennen, einfach weil das Thema derselben nicht die für eine wirkliche Fuge erforderliche Kraft und Lebensfähigkeit in sich trägt, und in natürlicher Folge hiervon wird denn auch jeder bessere Componist, der irgend die Augen offen hat, wenn ihm ein wenn auch sonst vielleicht noch so interessanter, für ein Fugenthema aber als zu schwach sich ergebender Gedanke in die Hände fällt, in solchem Falle von jedem unnützen Abmühen Abstand nehmen, so oft wie möglich von diesem Gedanken abspringen und sich in andere stärkere Gedanken hinüberretten.

Andrerseits geht ferner aus jedem besseren Lehrbuche hervor, (es würde zu weit führen, hier nochmals genauer zu citiren) daß ein Tonstück nur dann den Namen einer Fuge verdient, wenn das Thema mindestens zwei bis dreimal durch alle Stimmen hindurch in Haupttonart und Dominante (später vielleicht in Parallele und deren Dominante rc.) vollständig durchgeführt wird. Wo dies nicht der Fall, kann man ebenfalls höchstens von einem Fugato oder einem fugirten Satze sprechen.

Wie ist diesen hiermit nochmals festgestellten Anforderungen gegenüber nun der letzte Satz von Mozart's Cdur-Symphonie No. 4 angelegt? Mozart's sogenanntes Fugenthema besteht bekanntlich aus den vier ganzen Noten c, d, f und e. Dasselbe laborirt folglich (selbstverständlich ganz abgesehen von seinem sonstigen Reiz und seiner höchst genialen Verwendung) an drei Mängeln, welche es zu einem wirklichen Fugenthema unfähig erscheinen lassen, nämlich 1) fehlt ihm melodisch ein bedeutungsvoller in die Augen springender Zug, denn die schwache Erhebung der Secunde bis zur Quarte wird man doch wohl nicht füglich einen solchen nennen können, 2) fehlt ihm rhythmisch*) jedes charakteristische Gepräge, denn es schreitet in egalen ganzen Noten dahin und 3) ermangelt es jedes festeren Abschlusses,*) weil es nicht zu einem (wenn auch noch so kurzen) vollständigen Satze ausgeführt ist.

Daß aber Mozart selbst diese vier ganzen Töne als zu schwach erkannt hat, um aus denselben eine wirkliche Fuge zu schmieden, zeigt seine ganze Art ihrer Verwendung. Nirgends findet sich eine auch nur einmalige vollständige Durchführung dieses sogen. Thema's durch alle Stimmen. Der die Partitur nicht vor Augen habende Leser gestatte mir, die Lebensgeschichte desselben hiermit vollständig zu erzählen, und derjenige, der sie vor Augen hat, gestatte mir, ihn dadurch zur Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen hinzuleiten. S. 44 der Br. u. Härtel'schen Octavpartiturausgabe beginnt das Finale unmittelbar mit jenen vier ganzen Noten und an diese schließen sich vier Tacte melodischer Nachsatz, welche bei späteren Durchführungen schon ihres symphonisch melodischen Charakters wegen nie im Gefolge jener ganzen Noten erscheinen, also wie gesagt zu dem in Betracht kommenden Motiv nicht hinzugerechnet werden können. Nach den ersten acht Tacten genaue, nur verstärkte Wiederholung, hierauf bestätigende Schlußsätze. S. 46 erscheinen nur die ersten drei ganzen Noten, von denen die letzte etwas länger hängen bleibt und mit einer kleinen Achtelfigur in einen abwärtsschreitenden Viertelgang ausläuft. Halt! Hier ist ja nun ein vollständiges Fugenthema mit festem Abschluß auf der Dominante. Nun ja, es ist wohl wahr, diese Notengruppe könnte ein vollständiges wenn auch ziemlich schwaches Fugenthema hergeben. Sie wird nur leider nicht dazu benutzt, denn der Schalk Mozart thut wohl so, als ob er wenigstens eine vollständige Fugendurchführung machen wollte, benutzt aber schon bei dem ersten Eintritt des Gefährten (Violini I.) nur die erste Hälfte des Themas und läßt schon das dritte der hinabsteigenden Viertel sich wieder in eine hängen bleibende ganze Note verwandeln. Gleichsam um uns damit auszusöhnen, daß er uns hier um die vierte ganze Note betrogen, läßt M. S. 47 alle vier ganzen Noten noch einmal kräftig ertönen, damit hat es aber wieder sein Bewenden. Ja, höre ich schon die Mozartenthusiasten à tout prix rufen: das waren ja erst nur Andeutungen, so warte doch nur bis zum zweiten und dritten Theil, da wirst du eine wunderbar kunstreiche Tripel-, nein Quadrupel-Fuge, d. h. eine Fuge nicht mit einem, nein mit vier

*) Man wird mir vielleicht verschiedene Themen von Bach entgegenhalten, welche ebenso kurz und dem Mozart'schen Motiv überhaupt sehr ähnlich sind, z. B. aus dem „wohltemperirten Clavier die Cismoll-Fuge cis, his, e, dis, cis oder die Edur-Fuge e, fis, a, gis, fis, e oder im evangel. Choralbuch dasselbe, rhythmisch nur wenig veränderte Thema g, a, c gebunden mit c, h, a, g. Aber erstens haben alle diese Themen ausgeprägteren Rhythmus, überhaupt festere, satzartigere Structur, zweitens aber gehören sie wirklich zu Bach's schwächsten Themen, und daß auch bei Bach einige schwächere unterlaufen, darf bei der überreichen Zahl von ihm erfundener Themen nicht verwundern. Wo Bach einmal auf ein schwächeres Thema geräth, leitet ihn sein künstlerischer Instinct (wenn dieser Ausdruck einen Augenblick gestattet ist) so richtig, daß er, wo es irgend angeht, stets sobald als möglich von diesem Thema abspringt und sich in anziehenden Allotria's ergeht, sodaß nur schwache, lockere Fugendurchführungen zu Stande kommen. Marx sagt S. 225, nachdem er verschiedene schwache Themen anderer Componisten angeführt: „Wir tragen kein Bedenken, selbst ein Thema des ehrwürdigen Meisters Bach zuzugesellen. Es ist das seiner „Kunst der Fuge" zu Grunde liegende und ermangelt unleugbar in seinem zweimaligen Auf- und Absteigen einer entschiedenen Richtung sowie eines bestimmt durchgesetzten Motivs. Allein es ist zu bemerken, daß Bach in diesem Werke nicht ein Kunstwerk, ein Erzeugniß tiefbewegten Künstlergeistes sondern nur ein Meister- und Musterstück von Fugenarbeit hat aufstellen wollen. Für diesen Zweck bildete er sein Thema und führt es mit bewunderungswürdiger Kunstfertigkeit durch." —

*) Die hinter den ganzen Tönen folgenden Noten kommen nicht in Betracht, weil sie bei den fugirten Durchführungen nicht im unmittelbaren Anschlusse an die ganzen Noten bleiben, folglich nicht zum Thema derselben gehören, auch ganz den Charakter eines Fugenthema's verlassend, den einer symphonischen Melodie annehmen.

Themen (!) zu schauen bekommen. Nun, wir wollen sehen. Erwartungsvoll sind wir auf S. 54 angelangt, wo der zweite Theil und zwar ebenfalls mit den bewußten vier Noten (ächt homophon accompagnirt und nach acht Tacten einmal wiederholt) beginnt. Hierauf längere Zeit die kunstreichsten Engführungen und Verkehrungen eines anderen (punctirten) Motivs; S. 48 wird der mit drei halben Noten beginnende, später (S. 69) als Gegenstimme den vier ganzen Tönen gegenübergestellte Gedanke als zweites Thema des Symphoniesatzes in der Dominante eingeführt und sofort mit zwei anderen ebenfalls S. 69 hinzutretenden Gedanken mehrmals contrapunctirt. Nirgends aber eine vollständige Durchführung eines dieser Gedanken durch wenigstens 3—4 Stimmen. S. 54 beginnt der zweite Theil, ebenfalls mit den vier ganzen Noten in der Dominante. Als Nachsatz folgt ihnen in ganz homophoner Anlage der am Anfang des ganzen Satzes folgende Gedanke. Die vier ganzen Noten treten nochmals in Emoll auf und nun folgt ihnen die Verkehrung jenes Nachsatzes. Nun kunstreiche Engführungen dieses Nachsatzes nebst seiner Verkehrung, aber nicht in Fugenform. S. 58 unten erscheinen die vier Noten in der Haupttonart und wiederum gefolgt von dem Nachsatz, der ihnen am Anfange folgte. Ist das nicht bereits der dritte Theil? Die feste Ausprägung der Haupttonart läßt uns nichts Anders vermuthen. Bei der Wiederholung S. 59 bringen Flöten, Oboen und Fagotte eine interessante neue Gegenstimme, desgleichen auf S. 60, später Engführungen des punctirten Motivs, folglich eine Menge geistvoller contrapunctischer Combinationen interessanter „Motive", nirgends jedoch wie gesagt eine „Fuge" oder auch nur eine Durchführung einer solchen. Nun werden nach einander 4—5 dieser interessanteren Motive verarbeitet, bald einzeln in kleinen Engführungen, bald zu zweien gegeneinandergeführt, bis endlich S. 69 und 70 diese fünf Motive allmählich alle zu gleicher Zeit auftreten, nämlich S. 69 1) das Hauptmotiv in Cdur in den Violoncellen, Fagotten und Hörnern mit dem ersten Gegenmotiv in halben Noten und Achteln in den Violen, 2) das Hauptmotiv in Gdur in den Oboen, Flöten und Violen mit dem ersten Gegenmotiv in den zweiten Violinen und dem zweiten Gegenmotiv in den Violoncellen, 3) das Hauptmotiv in Cdur in den Oboen, Flöten und zweiten Violinen mit dem ersten Gegenmotiv in den ersten Violinen, dem zweiten Gegenmotiv in den Violen und einem dritten Gegenmotiv in den Violoncellen, 4) (S. 70) das Hauptmotiv in den Oboen, Flöten und ersten Violinen mit dem ersten Gegenmotiv in den Bässen, dem zweiten in den zweiten Violinen, dem dritten in den Violen und einem vierten in den Violoncellen, und hierauf werden in stets anderer Anordnung sämmtliche fünf Motive noch viermal gegeneinandergeführt. Jedermann muß gestehen, daß die allmähliche Einführung und Bekanntmachung des Hörers mit jedem dieser fünf Motive ebenso geistvoll und gewandt als die allmähliche contrapunctische Combination derselben in den verschiedensten Umstellungen höchst kunstreich und meisterhaft durchgeführt ist, andrerseits aber hat wie gesagt keines dieser fünf interessanten Motive die Kraft eines Fugenthema's in sich (höchstens vielleicht das zweite), weil fast kein einziges zu einem wenn auch noch so kurzen oder schwachen Satze gefestigt ist. Deshalb hat auch Mozart gar nicht daran gedacht,*) aus diesen Keimen von Hause aus eine wirkliche Fuge in der von dieser Form geforderten erschöpfenderen Ausführlichkeit und Geschlossenheit aufzubauen. Er streut dieselben vielmehr nur hier und da einmal, wo sie ungesucht aus dem Inhalt herausfließen, mit jener nur dem Genie eigenen Leichtigkeit ein und erlaubt sich mit ihnen und zwar erst ganz kurz vor dem Schlusse des ganzen Satzes schließlich obiges anmuthige contrapunctische Spiel, welches für sein Genie eigentlich nichts weiter als ein kleiner Scherz zu nennen ist, keineswegs aber, weil zugleich auch nicht von vornherein durch vollständige Fugendurchführungen der einzelnen Themen vorbereitet, eine Fuge oder auch nur ein Fugensatz. Obendrein deckt er von dem Augenblick an, wo er alle fünf Motive gegeneinanderstellt, dieselben noch so stark durch Trompeten, Hörner und Pauken, daß man eigentlich nur auf dem Papiere zu klarer Perception dieses kunstvollen Gewebes gelangt. Man kann daher dieses geniale Finale höchstens fugirt nennen; noch entsprechender aber möchte ich die Form desselben als sogenannte „Motettenform" bezeichnen, denn die Motette wird in ihrer ursprünglichen reinen Gestalt in gleicher Weise aus in mehreren Theilen contrapunctisch gegeneinandergeführten Motiven aufgebaut.

Aus der ungewöhnlichen Ausführlichkeit, mit der ich diesen einen Fall behandelt habe, wird wohl jeder Tieferblickende bereits entnommen haben, daß es mir nicht nur um denselben sondern überhaupt um Klarstellung einiger allmählich verwirrter oder verflachter Begriffe zu thun war. Wer weiß, welcher frühere Capellmeister bei Mozart's Jupiter-Symphonie jene gelehrte Bezeichnung „mit der Fuge" aufgebracht hat. Ja es ist vielleicht sogar möglich, irgend ein weiser Archäologe belehrt mich dahin, daß Mozart selbst sein unvergängliches Werk so bezeichnet hat. Dennoch müßte ich auch in letzterem Falle zu meinem Bedauern an meiner Behauptung festhalten, daß im letzten Satze seiner Jupitersymphonie keine Fuge zu entdecken ist und daß selbst Mozart in diesem Falle das wahre Wesen der Fuge nicht prägnant genug im Geiste Bach's und Händel's aufgefaßt hat. Finden sich doch bei manchen der größten Geister in Kunst und Wissenschaft zuweilen noch auffallendere Abschweifungen von längst festgestellten Anschauungen und Begriffen, ohne daß dadurch ihre Größe im Geringsten beeinträchtigt wird. —

Dr. Herm. Zopff.

*) So soll sich z. B. in der Euryanthenouverture nach dem sublimen Sordinensatze der Violinen ebenfalls eine Fuge befinden. Aber schon das sonst geniale und auch rhythmisch sehr charakteristische Thema trägt insofern den Keim der Schwäche in sich, als es eine vollständige Wiederholung desselben Rhythmus bringt. Dies hat auch Weber, abgesehen von tieferen Beweggründen, jedenfalls erkannt, denn nach wenigen Durchführungsversuchen rettet er sich mit einem kühnen Sprunge nach Esdur in seine Ouverture zurück. —

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Anton Deprosse, Op. 31. **Vier Lieder** aus den Gedichten des Mirza Schaffy von F. Bodenstedt, für eine Baß- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pinoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

J. v. Beliczay, Op. 7. **Zwei Ghaselen** von A. Platen. Wien, Haslinger. 10 Ngr.

——— Op. 8. **Zwei Lieder** von Lenau und Geibel. Ebend. 10 Ngr.

J. Beschnitt, Op. 30. **Liederblüthen**. No. 3. Der Soldat. Stettin, Prütz und Mauri. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

——— Op. 31. **Liederblüthen**. No. 4. Die kleine Betterin. Ebend. 10 Ngr.

Hermann Temmel, Durch Nacht zum Licht. Braunschweig, Graff und Müller. 5 Sgr.

Von einem der conservativen Schule angehörenden Musiker hörte ich vor einiger Zeit den Satz aufstellen: das Lied ist die am Allerleichtesten und Mühelosesten zu behandelnde Kunstform. Diese Behauptung ist durch die Lieder von Schubert, Schumann, Franz, Liszt bereits so gründlich wiederlegt worden, daß es überflüssig erscheint, mich hier auf einen Gegenbeweis einzulassen. Wenn aber selbst Musiker von Fach sich nicht scheuen, dergleichen aus der Luft gegriffene Sätze auszusprechen, dann ist es schließlich dem in der Composition dilettirenden Musikfreunde nicht zu verargen, wenn er mit besonderer Vorliebe das Feld der Gesangmusik zu seinen oft ziemlich unreifen Versuchen erwählt. Eine Frucht dieser Vorliebe ist die in neuerer Zeit zum fast unabsehbaren Meere angeschwollene Fluth seichter Lieder, welche in Folge der andauernden Hyperproduction in fortwährendem Reigen begriffen ist. Deshalb geht auch der Beurtheiler in der Regel nicht grade mit großem Vergnügen an die Durchsicht neuer Erscheinungen auf diesem Gebiet und ist schon befriedigt, wo er Streben nach dem Bessern bemerkt. Ein solches muß bei den Liedern von Deprosse anerkennend hervorgehoben werden. D. ist sichtlich bemüht gewesen, den seinen Texten entsprechenden Localton zu treffen. Seine Compositionen leiden aber noch an rhythmischer Unfreiheit, auch in Erfindung der Motive zeigt sich eine noch in den Banden des Hergebrachten befangene Unbeholfenheit, durch welche der melodische Fluß häufig unterbrochen wird. Die Einleitung zum dritten Liede ist sogar nicht frei von Trivialität, welche sich durch einige modulatorische Züge leicht hätte vermeiden lassen. Talent ist jedoch unverkennbar vorhanden und wenn es D. gelingt, sich durch noch einiges Hineinleben in neuere Anschauungsweise zu höherer künstlerischer Freiheit durchzuarbeiten, so läßt sich hoffen, daß er noch Tüchtiges leisten werde. —

Trotz der niedrigen Opuszahl sind die Ghaselen und Lieder von Julius v. Beliczay ganz empfehlenswerthe Arbeiten. Der Componist hat ein beachtenswerthes Talent für fließende Melodik, ohne deshalb je banal zu werden. Nur fehlt noch die Kraft treffender Charakteristik. Wenn er auch diese sich angeeignet haben wird, dürfen wir sicherlich gute reife Früchte von seiner wie gesagt keineswegs geringen Begabung erwarten. Von den Ghaselen gebe ich dem ersten den Vorzug; das zweite erscheint nicht sorgfältig genug ausgearbeitet. Beide leiden auch an einer gewissen Monotonie des Ausdrucks, eine natürliche Folge der stets sich gleichbleibenden Begleitung. Ganz dieselbe Ausstellung möchte ich an den Liedern machen, von denen besonders das zweite „O stille dies Verlangen" von Geibel, jedenfalls eine ganz andere Behandlung erfordert hätte. Zum Beweis stelle ich folgende drei Verse aus drei obgleich ganz verschiedenen, dennoch durchaus unterschiedslos von B. componirten Strophen untereinander:

V. 1. Zu seligem Umfangen laß den Geliebten ein, —
V. 2. Lüfte, lüfte den Schleier, der nun so lang mir wehrt, —
V. 3. Es geht ein Wehn und Küssen heimlich durch alle Welt.

Hier muß doch mindestens der dritte Vers anders componirt werden als der erste. Auch die Declamation läßt hin und wieder noch Manches zu wünschen übrig. Jedenfalls verdient aber der Componist warme Aufmunterung zu energischem Vorwärtsstreben. Mit etwas mehr Selbstkritik verspricht er ganz Respectables zu leisten.

Daß Beschnitt sein Op. 30 und 31 „Liederblüthen" genannt hat, erscheint gewagt, denn die melodische Erfindung sowohl als auch die Harmonik ist keineswegs reich, und bestimmtere Charakteristik fehlt gänzlich. „Der Soldat" ist noch das relativ beste Lied und kann Kreisen, die nichts als flüchtig unterhalten sein wollen, allenfalls empfohlen werden. Total vergriffen aber erscheint mir „Die kleine Bettlerin". Zuerst erzählt dieselbe in einer richtigen Polkamelodie mit der beliebten Begleitung in gebrochenen Accorden, daß sie mutterseelen allein steht und geht dann mit einigen Hopsern in einen lustigen, ächt tanzbodenmäßigen Walzer über. Und das zu einem Text, der mindestens wehmüthige Trauer ausdrückt!

Was Temmel's „Durch Nacht zum Licht", eine Composition des Schiller'schen „Weit in nebelgrauer Ferne", betrifft, so lassen zwar einzelne Züge, besonders im Anfang, einiges Talent durchblicken, im Grunde besteht sonst das Opus nur aus allerlei banalen sentimentalen Phrasen, welche in Verbindung mit der höchst mangelhaften Declamation einen doppelt peinlichen Eindruck machen. T., der uns hier sein Erstlingswerk vorzulegen scheint, muß daher jedenfalls erst noch tüchtig studiren, ehe er weitere Arbeiten veröffentlicht. Die Ausstattung steht übrigens dem Inhalt völlig gleich. — Rf.

Correspondenz.

Leipzig.

Das nun glücklich beseitigte Interim unserer Theaterzustände hat alle Leipziger Kunstfreunde von einer großen Sorge um einen tüchtigen Director befreit. Wir leben nun der angenehmen Hoffnung, daß unsere Bühne unter der Leitung des Herrn Director Haase jene hohe Stellung behaupten wird, die sie durch rastlose Thätigkeit des Hrn. Dr. Laube erlangt hat. Vor Allem ist das Engagement bedeutender Sänger und Sängerinnen für die Oper erforderlich, um die von uns Scheidenden möglichst bald zu ersetzen. Gastvorstellungen sind uns also zu diesem Zweck höchst willkommen; wir registriren daher auch mit Freuden das Auftreten des Hrn. Max Stägemann vom königl. Hoftheater zu Hannover. Derselbe gab in voriger Woche den fliegenden Holländer, Hans Heiling und am Montag Wilhelm Tell. Hinsichtlich der Auffassung und Reproduction des Holländers ließen sich wohl einige Charakterzüge anders wünschen; namentlich wollten ihm die zarten lyrischen Situationen weniger gelingen, als die aufgeregten dramatischen. Dennoch muß die Leistung — im Ganzen betrachtet — als eine ganz vorzügliche bezeichnet werden. Seine Darstellung des Heiling gehört aber zu den großartigsten Musterleistungen, wie sie wohl nicht leicht übertroffen werden dürfte. Da er an diesem Tage besser disponirt, das Organ modulationsreicher und der feinsten Nuancirungen fähig war, so vermochte er die Tongebung vom sanftesten Bitten und Flehen bis zur alle Nerven erschütternden Donnerstimme zu steigern. Sowohl die innigsten, heiligen Gefühle der Liebe wie der wilde, leidenschaftliche Sturm der Eifersucht und Verzweiflung kamen gleich hochvollendet zur wahren ästhetischen Erscheinung. Als Tell bekundete er abermals sein Talent für heroische Gestalten. Der Heroismus scheint überhaupt sein wahres Lebenselement zu sein, darin leistet er Großes, ja Unübertreffliches. — Am 24. d. M. debütirte eine Schülerin des Hrn. Rebling, Frl. Anna Stürmer von hier als Agathe im „Freischütz" und fiel dieser Erstlingsversuch gegen alles Erwarten sehr gut aus. Ihre kräftige, wohlklingende Stimme wurde nur selten durch Angst und Beklommenheit beeinträchtigt. Der Vortrag der Arien gelang ihr meistens sehr gut;

die Recitative bedürfen aber theilweise einer Correctur und detaillirteren Studiums. Bei fortgesetzten theatralischen Versuchen wird Frl. Stürmer gewiß binnen kurzer Zeit bedeutende Routine erlangen. Gesang und Action waren zum Theil so befriedigend, wie man es selten bei einem Erstlingsversuch erlebt. Das Publicum ermuthigte die junge Sängerin durch reichen Beifall und öfteren Hervorruf. Möge ihr viel Glück auf dieser Laufbahn erblühen. — Dr. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Baden-Baden. Am 22. vierte klassische Matinée des Curorchesters: Suite in C von Joachim Raff (Op. 10), Chanson d'amour de la cantate „La Tempête" für Streichinstrumente von W. Taubert, Vorspiel zur Oper „Loreley" von M. Bruch und Ouverture zu „Leonore" von Beethoven. —

Neuenburg. Das schweizerische Sängerfest, welches in den Tagen vom 9—12. Juli abgehalten wurde, kann nach allen Seiten hin als ein sehr animirtes bezeichnet werden, nicht allein, daß eine außerordentliche Anzahl betheiligter Sänger aus den verschiedenen Cantonen herbeigeströmt war, nahm auch das Publicum an den Gesangsvorträgen den regsten Antheil. Die musikalischen Productionen zerfielen in zwei Hälften: 1) in Volksgesang, welcher durch 32 Vereine in ausgezeichneter Weise wetteifernd stattfand, während die 2. Hälfte, der Kunstgesang, durch 15 Vereine vertreten war. Die letztere Kunstgattung schien dem Publicum gleich von vorn herein sympathischer zu sein, da die Festhalle zu diesem Concert bis auf den letzten Platz gefüllt war. Im Volksgesange errangen sich 26 Vereine Preisauszeichnungen, während im Kunstgesange 8 Preise und einige Ehrengaben zuerkannt wurden. —

New-York. Vom 13. bis 15. v. M. fand eine sogenannte Säcularfeier Beethoven's statt. Wenn wir uns kürzlich im Lobe ergingen über die musikalische Bildung der New-Yorker, so nehmen wir angesichts der Festprogramme, die dem Namen des Festes gegenüber rücksichtsloser noch nicht aufgestellt worden sind, was wir gesagt, zurück. Wo man „Zampa", „Trovatore" und „Herzogin von Gerolstein" neben Beethoven, ja ihm zu Ehren aufführen kann, ist jedes Wort überflüssig. —

Prag. Am 21. und 22. wurden die beiden ersten Conservatoriumsprüfungen abgehalten. Sie erstreckten sich auf das Solospiel der gebräuchlichsten Orchesterinstrumente und bewiesen außer einer bedeutenden Leistungsfähigkeit auch große Vielseitigkeit. Als Beleg dafür geben wir die Programme, Violine: Concerte von Beethoven, Spohr, Mendelssohn, Ernst, Bazzini, Vieuxtemps, Molique, Alard und Beriot, sowie Ernst's ungarische Lieder und Concert-Polonaise von Laub; Violoncell: Concerte von Volkmann, Reinecke (erster Satz), Grützmacher, Goltermann und Molique; Contrabaß: Concert von Moissl und Sätze von Abert und Hrabe; Flöte: Compositionen von Heynemayer, Briccialdi, Terschak und Kalliwoda; Oboe: Concerte von Vogt und Maurer; Clarinette: Concert von Spohr; Fagott: Compositionen von Suchaneck und Weber; Horn: Compositionen von Eisner, Lorenz, Strauß, Mengal, Kalliwoda; und Reissiger; Flügelhorn: Concerte von Weber und Smita. — Besonders lobend ist noch hervorzuheben, daß eine Composition nicht von mehreren Eleven zu Tode gehetzt oder die verschiedenen Sätze derselben unter ebenso viele Vortragende vertheilt wurden. —

Wiesbaden. Zu dem am 15. stattgefundenen Administrationsconcerte waren Frl. Pauline Fichtner aus Wien als Vertreterin des Pianoforte, die ausgezeichnete Sängerin Frau Peschka-Leutner aus Leipzig und der schon oft mit Anerkennung genannte Violoncell-Virtuos J. de Swert aus Berlin gewonnen worden. Reichte es schon hin, blos die Namen dieses Dreikunstgestirns am musikalischen Firmamente zu nennen, so wollen wir doch nicht unterlassen, zu constatiren, daß alle sich des reichsten Beifalls zu erfreuen hatten, und besonders Frl. Fichtner durch den Vortrag der ungarischen Phantasie mit Orchester von Liszt, Ballade von Reinecke, Emoll-Walse und Asdur-Polonaise von Chopin großen und glänzenden Erfolg davontrug. Auch der Baritonist Hr. Scheiper wirkte in diesem Concert mit. —

Personalnachrichten.

— Dr. Franz Liszt ist am 23. von München nach Oberammergau zur letzten Vorstellung der Passionsspiele abgereist. Von da wendet sich Liszt nach Ungarn. —

— Der in Salzburg lebende Pianist Carl Gerber (früher in Prag) hat für seine neueste Piano-Composition von Ihrer Majestät der Kaiserin Carolina Augusta von Oestreich eine prachtvolle Brillantnadel zum Geschenk erhalten. —

— Der Violin-Virtuose Hr. Concertm. Wilh. Drechsler aus Riga hat seine Ferienreise zum Besuche seiner Vaterstadt Halle benutzt, von wo aus derselbe Anfang August nach Rußland zurückkehren wird. —

— Der bis jetzt in Schleswig als Organist angestellt gewesene Herr Hermann Ley ist als Organist an die Klosterkirche in Kiel gewählt worden und bereits nach dort übergesiedelt. —

— Saint-Saëns hat sich in den letzten Tagen in München mit dem Vortrage seines neuesten Werkes: Improvisation sur la Beethoven-Cantate de Liszt eines großen Succeßes zu erfreuen gehabt. —

— Der Beschluß der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien über die Besetzung der durch Herbeck's Abgang erledigten Stelle eines artistischen Directors hat sich dahin geändert: Joh. Brahms dieselbe anzutragen. —

— Gestorben sind: Frl. Wilhelmine Döring, großh. hessische Hofpianistin in Darmstadt am 14. Sie war eine treffliche Künstlerin und Lehrerin des Pianoforte und ein treues Mitglied des allgem. deutschen Musikvereins. — In Lüttich Jaques Dupuis als Professor der Violine am Conservatorium. — In Wien am 22. der Tanzcomponist Joseph Strauß im Alter von 43 Jahren, der zweitälteste des berühmt gewordenen Trifoliums. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Prof. Karl Tollhopf hat in der kgl. Hofbuchdruckerei von Dr. C. Wolff und Sohn in München unter dem Titel: „Der Ring der Nibelungen von R. Wagner, sachliche und sprachliche Erläuterungen mit einer kurzen Charakteristik der Dichtung —" eine Broschüre erscheinen lassen. Indem wir auf dieses Heftchen aufmerksam machen, lassen wir hier nur die Eingangsworte und das Inhaltsverzeichniß des Büchleins folgen: Die Broschüre erhebt nicht den Anspruch auf allseitig erschöpfende Behandlung. Sie soll auch nicht unnöthigen antiquarischen Apparat aufstapeln, sondern lediglich einem praktischen Bedürfnisse dienen, also das Verständniß der Nibelungentrilogie fördern und dadurch in ihrem letzten Grunde für die musikalische Aufführung nach ihrem bescheidenen Theile vorbereiten. — Inhaltsverzeichniß: I. Inhalt des Dramencyclus, übersichtlich dargestellt. II. Das Nibelungenlied und die älteste deutsche Heldensage. III. Erläuterungen zum Text. IV. Einiges zur Charakteristik der Dichtung nach ihrer formalen Seite. —

Vermischtes.

Erklärung.

In Betreff der in diesem Jahre hierselbst abzuhaltenden Säcularfeier von Beethoven's Geburtstag laufen durch verschiedene Zeitungen die widersprechendsten, auf Unkenntniß der Verhältnisse ruhenden Mittheilungen. Das unterzeichnete Centralcomité kann sich nicht veranlaßt fühlen, auf diejenigen Berichte, die den Charakter der Gehässigkeit und den offenbaren Zweck haben, das Zustandekommen des Festes nach Möglichkeit zu hindern, eingehend zu antworten; zur nothwendigen Orientirung des Publicums aber, und um jede fernere unwahre Mittheilung unmöglich zu machen, erklärt es hiermit Folgendes: 1. Die Initiative einer einheitlichen Beethovenfeier ergriff der „Berliner Tonkünstler-Verein" durch Beschluß vom 7. April d. J. 2. Durch Uebereinkommen vom 5. Mai d. J. verband sich der ebengenannte Verein mit dem „Berliner Musiker-Verein" zu dem Zwecke, einen geschäftlichen Vereinigungspunkt für die allgemeine Feier zu bieten. 3. Behufs Erreichung dieses Zweckes wurden von jedem Verein fünf seiner Mitglieder zur Leitung der Geschäfte abgeordnet. Diese constituirten sich noch an demselben Tage (5. Mai) als „Central-Comité" und nahmen am 19. Mai ein ihre Thätigkeit regelndes Statut an. 4. Diesem Statut zufolge ist die Thätigkeit des „Centralcomités" eine streng geschäftlich vorbereitende; für

die künstlerische Ausrüstung des Festes war ein neues, aus den ersten Notabilitäten bestehendes Comité von vornherein vorgesehen. 5. Die Wahl des letzterwähnten Comités nahm das Centralcomité am 2. Juni vor. Die HH. General-Intendant von Hülsen, Obercapellmeister Taubert, Capellmeister Eckert und Radecke, Professor Joachim, Concertmeister Ries und Dr. Alsleben, der Letztere als Special-Abgeordneter des Centralcomités, nahmen diese Wahl an und constituirten sich am 12. Juni unter dem Vorsitz des Ersteren als „Concert-comité“. Diesem liegt die Aufstellung des Programms und die Art der Ausführung ob. Das Centralcomité hat sich in diesem Punkte nur das Recht, Vorschläge zu machen, vorbehalten. 6. Beide Comités haben sonach einen gesonderten Wirkungskreis, und es kann keine Rede davon sein, daß das eine durch das andere überflüssig gemacht sei; nur durch die vereinten Arbeiten Beider werden sie das vorgesteckte Ziel in einer der Sache wie der Stadt Berlin würdigen Weise erreichen. 5. Das unterzeichnete Central-Comité protestirt gegen jede andere, weil falsche Darstellung der einschlägigen Verhältnisse; fordert im Gegentheil dazu auf, die voraussichtlich Ende August stattfindende Publication des Programms und der näheren Angaben Betreffs der Ausführung abzuwarten. Berlin 11. Juli 1870. Das Central-Comité für die Beethoven-Feier in Berlin: Dr. J. Alsleben, Vorsitzender, Thadewaldt, stellvertret. Vorsitzender, O. Eichberg, Schriftführer, Koch, stellvertr. Schriftführer, Billert, Friese, L. Hoffmann, H. Mendel, E. Philipp, Walter. (Echo.)

Franz Liszt in Weimar und Jena.

Die Hochfluthen der Tonkünstlerversammlung und die Wagneraufführungen*) sind wieder ebnen Bahnen gewichen, und es beginnt gegenwärtig eine musikalische Oede und Leere, die durch Liszt's am 8. d. M. erfolgter Abreise von dem kleinen, aber auch durch ihn so groß gewordenen Ilmathen ziemlich trostlos und peinlich geworden ist. Wie rüstig und emsig entfaltete sich das musikalische Leben sofort nach Ankunft des Meisters (6. April), der körperlich und geistig stets so bewunderungswürdig frisch und kräftig ein Bild edelster und harmonischer Männlichkeit und Künstlerschaft darbietet. Wie warm wurde er von Hoch und Niedrig in seinem lieben Weimar begrüßt, wo er, nach manchem harten, aber siegreich bestandenen Kampfe, eine Popularität genießt, wie sicher schwerlich ein Tonkünstler der Gegenwart! Wie ein Lauffener verbreitete sich die Parole „Liszt ist wieder da.“ Sofort begann ein Kommen und Gehen, sozusagen eine kleine Völker- oder vielmehr Künstler-Wanderung, die des Meisters Zeit nebst seinen vielen Beziehungen zu unserm edlen Fürstenhause ꝛc. so vollkommen in Anspruch nahm, daß er außer einigen Neugestaltungen früher edirter Werke, Correcturen im Druck begriffener Schöpfungen ꝛc. zur Beendigung mehrerer größerer Werke durchaus nicht gelangen konnte. Um seine „Briefkrankheit“ nicht chronisch werden zu lassen, mußten bei ihm seine engeren Freunde gar oft Sekretärpflichten üben. Obwohl der Meister, von dem immer noch das Rossini'sche Wort: „Er spielt immer noch mehr als alle Anderen“ in vollster Ausdehnung gilt, von vornherein sich kategorisch gegen alles musikalische „Schulmeistern“ erklärte, und zum Theil sehr glänzende Anerbietungen, z. B. aus St. Franzisco ꝛc., sofort zurückweisen ließ, so konnte er es doch nicht übers Herz bringen, dem wirklichen Talente und dem treuen Weiterstreben in edelster und uneigennützigster Weise kostbare Opfer seiner Zeit und seiner eminenten Lehrkraft zu bringen. So fesselte unsere Aufmerksamkeit zunächst die höchst talentvolle, mit seltener Energie ausgerüstete Frau Olga v. Janina (geb. 17. Mai 1847 in Lemberg) durch ihre geistvollen Vorträge namentlich Liszt'scher und Chopin'scher Werke, und Ref. ist der wohlüberlegten Meinung, daß sie, namentlich was diese beiden Autoren betrifft, keine ihrer Rivalinnen zu fürchten braucht. Wenn auch Fr. v. J. nicht öffentlich spielte, so hörten wir sie dennoch mehrfach in einigen Proben mit Orchester, welches Liszt in gewohnter Weise zu begeistern verstand, sodaß wir uns in alte längst entschwundene unvergleichliche Zeiten versetzt glaubten. Sie spielte Liszt's neuerdings von dem Esdur-Concerte etwas in den Hintergrund gedrängte Adur-Concert in einer Weise, die bei dessen prachtvoller Instrumentation ältere Musiker mehrfach zu dem Ausspruch veranlaßten: „Ja, so etwas spielt man gern, selbst wenn man musikmüde ist“, desgleichen Schubert's von Liszt so glänzend illustrirte Wanderer-Phantasie. Zu bedauern war nur, daß Liszt dem Wunsche, auch einige seiner symphonischen Dichtungen von seinen alten Kerntruppen executiren zu lassen — man hatte die „Festklänge“, „Mazeppa“ (ein Glanzstück unsers Orchesters) und die „Hungaria“ auf's Repertoir gesetzt — nicht Rechnung tragen wollte. Als Ersatz dafür hörten wir diese interessanten Gebilde sowie sein Concert pathétique vierhändig in der Bearbeitung für zwei Pianinos von den Gebr. Thern in vortrefflichster Weise in Liszt's Salon und bei dem kunstsinnigen Frl. Stahr, welche L. öfters durch seine Gegenwart auszeichnete, und wo er zuweilen selbst die eine Partie bereitwilligst übernahm. Außer Frau v. Janina stellte sich sehr bald nach Liszt's Einzug ein sogenanntes Wunderkind in der Person des Frl. Laura Kahrer aus Wien (geb. am 13. Januar 1856 in Mistelbach bei Wien) ein, die schon jetzt mehr leistet als viele erwachsene Virtuosen. Aber nicht blos durch ihr sehr vorgeschrittenes technisches und poetisches Spiel überraschte uns die anziehende Erscheinung, sondern auch als — Componistin. So hörte Ref. von ihr ein Präludium nebst Fuge eigener Composition, deren sich kein renommirter Organist zu schämen brauchte. Auch gab sie ein besonderes, in d. Bl. bereits S. 274 erwähntes Concert, in welchem sie durch ihre vielseitigen Leistungen auf's Angenehmste überraschte.

Mit Auszeichnung wollen wir noch das Streben nach immer höherer Vollendung selbst schon älterer Künstler nennen, die es nicht verschmähten, bei dem Großmeister des Claviers noch zu lernen. Zu ihnen ist in erster Reihe z. B. Director Joh. Zschocher aus Leipzig zu rechnen, der in höchst nachahmenswerther Weise unverdrossen Liszt'sche, Bach'sche und Chopin'sche Werke unter des Meisters Leitung studirte, um die hierdurch gewonnene erhebliche Erweiterung seiner Anschauung und Auffassung in sein blühendes Musikinstitut zu übertragen. Auch Frl. Breidenstein aus Erfurt, eine sehr talentvolle Schülerin Müller-Hartungs sowie der ebenfalls recht begabte Pianist Ed. Bähring aus Nizza, Schüler Pflughaupt's, Ratzenbergers und Pruckners, also schon der Liszt'schen Schule in optima forma angehörig, erfuhren von L. die edelste und uneigennützigste Förderung. Auch bei diesem genialen „Stundengeben“ hatte Ref. wie schon früher auf der Altenburg oft Gelegenheit, wahrzunehmen, welch seltenes pädagogisches Genie in dem genialen Manne zu Tage getreten ist. Wie weiß er alle Schüler und Schülerinnen so recht in ihrer künstlerischen Individualität zu begreifen und zu behandeln und zwar auf die edelste und uneigennützigste Weise. Hätte L. nur dieses unvergleichliche methodisch-didaktische Element materiell ausbeuten wollen, so würde er sicher allen Conservatorien siegreiche Concurrenz gemacht haben und wäre nicht der „arme Mann“, als welcher er sich zuweilen im Scherze zu nennen beliebt.

Bei allen diesen oft recht wuchtigen und gewichtigen Uebungen leistete der schöne Bechstein'sche Flügel, womit des Meisters Salon bald nach seiner Ankunft von dem Chef der renommirten Berliner Fabrik ausgestattet worden war, und später ein guter Salonflügel von Kaps aus Dresden, die ausgiebigsten Dienste. Bedenkt man ferner, daß jüngere und ältere Componisten es sich nicht nehmen lassen, dem Meister oft sehr umfängliche Opern zur Durchsicht einzusenden, so wird man seine Güte, Geduld, Arbeitskraft und Opferfreudigkeit gradezu bewundern müssen. Unter denselben befanden sich z. B. neue Opern von Franz Kullak und Pressel, eine symphonische Arbeit über Motive aus Wagners „Meistersingern“ von Dumont, eine große Composition für Männerchor und Orchester von Dräseke, zu welchem Werke L. trotz seiner enormen Belastung einen Clavierauszug aus besonderem Interesse für den begabten Componisten anfertigte, ꝛc. Auch von Götze's Bearbeitung des Berlioz'schen Requiems, von Brahms' deutschem Requiem, von Zopff's neu erschienenem großen Hymnus „Anbetung Gottes“ ꝛc. nahm der Meister mit lebhaftestem Interesse Einsicht, ja wir fanden ihn sogar mehrfach in Klengel's Canons und Fugen (von denen L. beiläufig ganz anders urtheilt, als Herr v. Bruyk in seiner Analyse der Bach'schen Fugen) und in Dr. Töpfer's letzten Orgelcompositionen versenkt, wobei er u. A. sagte: „Des Lernens ist ja kein Ende.“ Selbst für anscheinend ganz fern liegende Objecte, sofern dieselben nur groß und lebensfähig, hat L. nicht blos Sinn und Verständniß sondern auch Zeit und nahm z. B. eines Tages in dem Kindergarten des Frl. Schellhorn genaue Einsicht von dem Wiseneder'schen System. Ueberhaupt gehen L. fortwährend eine Menge kirchlicher, politischer, musikalischer und poetischer Novitäten zur Beurtheilung oder Ansicht zu, von denen sein reichgebildeter, außerordentlich schnell fassender Geist stets die gebührende Notiz nimmt. So fand Ref. z. B. eines Tages

*) Wir bedauern nur, daß es nicht ermöglicht werden konnte, auch den für das klare Verständniß von W.'s Entwicklung immerhin sehr wichtigen „Rienzi“ und den „Tristan“ in gleich vortrefflicher Weise zu hören.

in seinem Arbeitszimmer neben Wagner's Dirigir-Broschüre Gedichte von Dr. Altmann, Stern, Nohl's Beethoven-Biographie, ferner „Virtuos und Dilettant" von Fuchs, Essai de critique musicale, über den Sprachgesang der Vorzeit von Arends und viele andere Bücher. — Die auf der Altenburg einst so anregenden und poesievollen Matinéen nahm L. erst zu Ende seines diesmaligen Aufenthaltes wieder auf, um nicht mit einer ähnlichen Institution der hier zur Zeit sich aufhaltenden Viardot-Garcia zu collidiren. Trotzdem die Zahl derselben daher nicht groß sein konnte, war dennoch die Qualität des Gebotenen eben so bedeutend, als der Zudrang zu diesen kleinen „Ereignissen", die sogar durch den Besuch des Großherzogs Carl Alexander ausgezeichnet wurden. In den Matinéen, welchen Ref. Gelegenheit hatte beiwohnen zu dürfen, producirte der Großmeister: Dräseke's geniale Claviersonate, Bülow's „Sängers Fluch", Stücke aus der „Elisabeth" vierhändig, mehrere symphonische Dichtungen, Werke von Chopin 2c. Letzteren Autor hörten wir auch von Frau v. Janina und Frau v. Muchanoff in seltener Vollendung interpretiren. Der Gesang wurde durch Frau Dr. Merian, Frau Viardot, Frl. Sternberg (deren Auffassung der Elsa uns indeß nicht sonderlich behagen wollte), Hrn. Scaria 2c. trefflich vertreten. Von Instrumentalisten hörten wir: Kömpel (Liszt's ungarische Rhapsodie, dessen Ave Maria und Cantique d'Amour sowie die Violinpartie des Offertoriums aus L.'s Krönungsmesse), Servais, Brassin (chromatische Phantasie von Bach), Gebr. Thern (Festklänge, Hungaria, Mazeppa, pathetisches Concert 2c.) u. m. A.

Nach jenen obenerwähnten orchestralen Privataufführungen zollte Musikalienverl. J. Schuberth aus New-York der braven Capell-Garde in liebenswürdiger Weise für ihre großen Strapazen während des Doppelfestes seine freigebige Anerkennung durch ein gemüthliches Banquett mit edlem Gerstensafte, welchem sich kurz darauf eine ähnliche Festivität anreihte, zu der der genannte Nestor der Musikalienverleger beider Hemisphären telegraphisch berufen und zum Ehrenmitglied des Hofcapellclubs ernannt wurde. Nach den Toasten Liszt's, Lassen's, Schuberth's und unseres Hofpoeten Kammerm. Hart, wurde durch die Wiedergabe von Liszt's „Künstlerfestzug" seitens des Militairchors eine sehr gehobene Stimmung geweckt, welche sich in einem erhebenden Momente gipfelte, als einer der Anwesenden angesichts der durch unberufene Federn über die Ovationen für Liszt bei der Beethovenfeier ausgegossenen Schmähungen, anknüpfend an Schiller's Spruch „Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen" und „Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten" in längerer Rede ausführte, wie Liszt nicht nur eine Menge edle Gestalten in seinen Hauptwerken musikalisch verklärt habe, wie er selbst eine der edelsten Künstlergestalten sei, und wie grade er für Beethoven durch Wort und That, ja durch Opferung eines großen Theils seines Vermögens für die Beethoven-Statue in Bonn wie ein ganzer und ächter Mann eingetreten, daß daher der bei genannter Gelegenheit ausgesprochene Dank ein in jeder Beziehung berechtigter und wohlverdienter sei.

Auch Prof. Müller-Hartung ließ es sich nicht nehmen, dem Meister eine Huldigung zu bereiten, er veranstaltete in der Schloßkapelle eine gelungene Aufführung ausschließlich Liszt'scher Werke und producirte sich hierbei zugleich als trefflicher Orgelspieler. Außer den Accompagnements spielte er aus des Ref. „Repertorium für Orgelspieler" in vorzüglicher Weise: Liszt's wirkungsvolle Uebertragung des Schlußchors der Motette „Ich hatte viel Bekümmerniß" und des Ref. Bearbeitung der Fuge und des Magnificat aus Liszt's Dante-Symphonie. Außerdem excellirte Frau Dr. Merian mit Liszt's beiden Solo-Psalmen (23 und 137 — bei ersterem machte die früher vom Autor gestrichene Partie des Männerchors ausgezeichnete Wirkung), vorzüglich unterstützt von Kömpel und Frau v. Kowacsic, sowie des Kirchenchors, welcher L.'s „Seligpreisungen", bei welchem Milde das Baritonsolo unvergleichlich schön sang), das Ave maris stella, das Kyrie aus der Choralmesse und das Weihnachtslied im Ganzen gelungen ausführte. —

Daß es sich unsere liebe Schwesterstadt Jena, gleich Weimar von Alters her nach sonnigen Geisteshöhen strebend, nicht nehmen ließ, seinem genialen Ehrenbürger eine Begrüßung und Einladung zu senden, ließ sich voraussehen, so lange noch ein Dr. Gille und Naumann das musikalische Steuer in der Hand halten. Und so führte uns der 5. Juli in das liebe Saalathen, in welchem uns die beiden genannten verdienten Männer im Verein mit Liszt und Stade, so manche unvergeßliche Stunde schufen. Obgleich kaum von Leipzig in Begleitung Kahnt's angekommen, war der Meister doch sofort bereit, seine Werke persönlich in Probe und Aufführung zu leiten. Eröffnet wurde das, bis auf eine kleine Irrung der Altstimmen sehr wohlgerathene Concert durch eine kleinere werthvolle Composition Dr. Naumann's „Ehre sei Gott" für gemischten Chor, worin sich die Begabung des Componisten für polyphone ernste Formen sowie geschickte Factur neben einheitlicher Stimmung glücklich kund giebt. Frau Dr. Merian, welche die Liszt'schen Psalmen und Lieder zuerst mit hinreißendem Zauber öffentlich vortrug, war vortrefflich disponirt und brachte die anziehende kirchliche Dichtung zur vorzüglichen Wirkung, bestens unterstützt durch Frau v. Kowacsic (Harfe) und Dr. Naumann, welcher der wenig günstigen Orgel was nur irgend möglich abgewann. Auch das von Dr. Naumann recht sachgemäß bearbeitete Gebet aus der „Elisabeth" war von trefflicher Wirkung. Nicht minder excellirte Kömpel durch ein Adagio von Bach und Ave Maria von Liszt (von Naumann sehr schön eingerichtet für Violine, Harfe und Orgel). Außerdem sang Gymnasiallehrer Thiene einen Psalm Müller-Hartungs mit Orgelbegleitung recht brav. Ref. hatte mit Liszt's Bachfuge auf der für dergleichen schwierige Piecen gar nicht geeigneten Orgel einen außerordentlich schwierigen Stand. Für Vorführung der ganzen Choralmesse unter des Autors eigener Direction sind wir Jena und dem Meister außerordentlich dankbar. Es birgt dieses Werk mehr Schönheiten als Dutzende lederner Messen- und Fugenfabrikate. Zum Schluß des Festtages versammelte das gastliche Haus Gille's die Liszt'sche Tafelrunde zu einem recht gemüthvollen Kreise. Liszt, der von dem akademischen Gesangverein und der Singakademie durch einen Lorbeerkranz geehrt wurde, schenkte dem erstern noch einen kurzen Besuch und schied dann tief bewegt von Saal- und wenige Tage darauf auch von Ilm-Athen. — A. W. G.

Kritischer Anzeiger.

Concertliteratur.

Für Violoncell.

Carl Eckert, Op. 26. **Concert** für Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Mit Pianoforte 1 Thlr. 20 Sgr. Berlin, Bote und Bock.

Ein interessantes Werk, das manche Vorzüge in sich schließt, namentlich insofern als es sich frei hält von den in so vielen Violoncell-Concerten stereotypen Arpeggien und Passagenfiguren. Der erste Satz, knapp gehalten, erinnert gegen den Schluß, wo ein Motiv des zweiten Themas in kurzer Folge in Ddur, Fdur und Asdur erscheint, auffallend an Wagner'sche Harmonien. Das Andante, gedanklich nicht grade bedeutend jedoch wohlklingend, wird von einem Scherzo unterbrochen, das durch recht pikante Wendungen vorsticht, und schließt sich an dasselbe das Andante mit verlängertem Schlusse wieder an. Der letzte Satz, ein Rondo à la cosaque, verliert sich allerdings hin und wieder in verbrauchten Wendungen, hat jedoch guten Fluß, klare, übersichtliche Form und muß seinem Charakter gemäß recht kräftig und kernig vorgetragen werden.

J. Muck, Op. 26. **Elegie** und **Allegro appassionato,** zwei Salonstücke für Violoncell mit Pianofortebegleitung. No. 1. $12\frac{1}{2}$ Sgr., No. 2. 25 Sgr. Berlin, Bote und Bock.

Compositionen in überwiegend süddeutschem Charakter, Freunden eines anspruchslosen Genre's sowohl ihres gedanklichen Stoffes als ihrer leichten Ausführbarkeit halber zu empfehlen.

Charles Voß, Grand Duo sur Norma de Bellini pour Piano e Cor naturel ou Violoncello. La partie du Violoncelle a été redigée par Fr. Grützmacher. Leipzig, Kahnt. 1 Thlr. 25 Ngr.

In dem schon etwas überwundenen Vergangenheitsstyl der de Bériot'schen Compositionen gehalten, sonst jedoch als recht dankbares und brillantes Virtuosenstück zu empfehlen, umsomehr als Fr. Grützmacher die Violoncellstimme mit gewohnter Sorgfalt und Meisterschaft redigirt hat. —

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 5. August 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 32.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Das Waldhorn.

Eine kunstgeschichtliche Studie

von

Julius Rühlmann.

Erste Abtheilung.

Das vom Verfasser gewählte Thema erschien demselben in sofern beachtungswerth, als das Waldhorn für die moderne Instrumentalmusik eine zweifach wichtige Bedeutung hat: die historische Ausbildung seiner specifischen Form und seine musikalische Verwendung in praktischen Tonwerken.

Ueber die Wahl dieses Themas und die Theilung desselben in zwei gesonderte Abtheilungen hofft der Verfasser die Zustimmung der Leser zu erhalten, da die Betrachtungen einestheils über die formelle Ausgestaltung des Tonkörpers, anderntheils über die Verwerthung der Waldhornklänge in den Compositionen, wenn auch nicht viel, doch einiges Material zur Berichtigung vorhandener Irrthümer bieten werden. Durchgängig Neues kann man allerdings nicht geben, da der Gegenstand schon öfterer Besprechung unterzogen wurde, wobei auf einen Artikel mehrfach hingewiesen werden wird, der von Fétis sen. in der Gazette musicale (1854) unter der Ueberschrift „Le Cor simple et le Cor à piston" veröffentlicht worden ist.

Zunächst möge uns die Ausbildung der kreisrunden Form des Waldhorns beschäftigen, in welcher Gestalt wir das Instrument jetzt ausschließlich in Gebrauch sehen. —

Wer unser modernes Opern- oder Concertorchester mit prüfendem Blick in seiner Vereinigung von Saiten- und Blasinstrumenten, letztere in ihrer Zusammenstellung von Holz- und Messinginstrumenten, genauer beobachtet und in seinen mannichfachen Klangfarben mit geübtem Ohr verfolgt, oder neuere Partituren mit einsichtsvoller Kenntniß zu lesen vermag, wird sehr bald die bedeutungsvolle Wichtigkeit des Waldhorns erkennen. Die virtuos-künstlerische Benutzung desselben findet sich in jedem neueren größeren Orchesterwerke, in jeder neueren großen Oper: theils als Soloinstrument, theils in Vereinigung mit mehreren Instrumenten gleicher Gattung; theils in Verbindung mit verwandten Instrumenten; theils mit Tonorganen verschmolzen, die ganz entgegengesetzter Klangfarbe sind. Immer aber erscheint das Waldhorn als eines der von den neueren Componisten bevorzugten Blasinstrumente.

In der gesammten selbstständigen Instrumentalmusik, welche ein Product des vorigen Jahrhunderts ist, tritt uns in den verschiedenen Entwickelungsphasen, welche dieselbe vor, während und nach dieser Zeit durchlebt hat, die Benutzung und Verwerthung mannichfaltiger Tonorgane zu musikalischen Zwecken in den einzelnen Zeitabschnitten verschiedenartig entgegen.

Ist zuerst die Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert nur eine Uebertragung von Gesangcompositionen auf Instrumente und hierbei überall die Gruppirung analog den Singstimmen als Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßinstrumente bemerkbar, so begegnen wir dann zunächst den Saiteninstrumenten als bevorzugte Begleiter des vocalen Theiles mit dabei hervortretender Selbstständigkeit in Vor-, Zwischen- und Nachspielen, (den ersten Keim der Virtuosität) während die Blasinstrumente wegen ihrer musikalisch ungenügenden Construction nur sehr vereinzelt sich zu ihnen gesellen, bis dann zwei Zinken (Cornetti), zwei Oboen, vier Fagotten, vier bis sechs Trompeten und Pauken, wie auch Posaunen das Blasorchester bilden. Zinken und Posaunen verschwinden in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts mehr und mehr aus der weltlichen Musik, erstere für immer,

letztere auf mehrere Jahrzehnte; an ihrer Stelle gewinnt die Flöte (Flauto traversier) Bedeutung, ohne dieselbe bis jetzt verloren zu haben. Das Waldhorn aber ist nirgend zu finden.

Erst mit dem Anfange des 18. Jahrhunderts tritt in Deutschland das Waldhorn als Orchesterinstrument, wenn auch nur schüchtern, hervor. Sehr bald aber erlangte es in unserm Vaterlande eine solche Bedeutung, daß die bis dahin bevorzugte Trompete, welche damals in Deutschland eine virtuose Behandlung erfuhr, mehr und mehr zurückgedrängt wurde, ja aus kleineren Orchestern ziemlich ganz verschwand.

Nachdem dann Haydn, Mozart und Beethoven auf Grund einer entwickelteren Instrumentalvirtuosität ihre höchsten Ideen in der Orchester- und Kammermusik niedergelegt, deutsche und und französische Meister diesen Bahnen folgten, finden wir das Waldhorn als einen wichtigen Factor im Reiche der Instrumente eingebürgert.

Der edle volle Klang dieses Tonorganes, die Eigenthümlichkeit seines farbenreichen Colorits, seine ausgiebige Schallkraft, machten es geeignet, daß es in jeder Art von Musikstücken verwendbar sich zeigte. Indem sein Ton sehr gut mit der Gesammtharmonie verschmilzt, kann es selbst der weniger geschickte Tonsetzer nach Belieben verwenden. Es spielt entweder eine hervortretende Rolle oder übernimmt eine blos nützliche, wenn auch unbemerkte Füllstimme. Denn nicht blos der fröhliche Charakter der Jagdmusik ist dem Waldhorn eigen, es schließt auch schwärmerische, ja schwermüthige Färbungen in seinen Toncharakter ein.

Schon E. L. Gerber stimmt in seinem 1790 gedruckten Lexicon (Seite 547) ein Loblied des Waldhorns an, indem er sagt: „Ein Instrument, das zu einer Zeit im Cabinette, durch seine melancholischen Töne das Herz der sanften Schöne bewegt und zur andern Zeit den rohen und empfindungslosen Jäger im Walde und auf den Gebirgen zu seiner wilden Lust erweckt. Ein Instrument, das in den Händen eines Meisters im Concertsaale die Bewunderung des Kenners so sehr auf sich ziehet und zur andern Zeit durch seinen durchdringenden Ton den Krieger zur blutigen Schlacht aufmuntert. Was könnte dies anders sein als das Waldhorn? das wir täglich in Feld und Wald, in der Kirche und im Concertsaale hören?"

Wenn nun die Vielseitigkeit und Nützlichkeit dieses Instrumentes klar und deutlich ist, den früheren Jahrhunderten aber verborgen blieb, so könnte man befremdet fragen, wie dies möglich gewesen. Hierauf giebt uns nun die allmähliche Umbildung der Urform des Waldhorns eine genügende Antwort. Erst von der Zeit an, wo jene alte tonarme oder schwerfällige, künstlerisch ungenügende Form des Instrumentes in seine moderne, leicht handbare und ebenso bequem spielbare Gestalt umgewandelt wurde, konnte die Verwendung des Waldhorns zu rein musikalischen Zwecken ermöglicht werden.

Erst in dieser Beschaffenheit hatte das Horn aufgehört, ein Jagd- oder Kriegsinstrument zu sein; erst in seiner neuen Gestalt war es in das eigentliche Gebiet der Musik eingetreten. Um aber dieses richtig würdigen zu können, ist es nöthig, den Blick auf die Urform des Instrumentes hinzulenken.

Die Urform unseres Waldhorns erkennen wir im Thierhorn und in den großen Kriegshörnern aus Holz oder Metall, welche Instrumente Jahrtausende lang bei den verschiedensten Völkern nebeneinander in Gebrauch waren.

Auch bei dem Waldhorn bietet sich dasselbe Bild dar, wie es die gesammte Tonkunst in ihrer Ausgestaltung uns vorzeichnet. Jahrtausende der frühsten Culturentwicklung gehen vorüber, ohne daß eine künstlerisch-musikalische Production möglich ist. Sobald aber diese gewonnen, geht die Fortbildung mit raschen Schritten ihrer Vollendung entgegen. Betrachten wir das Thier- und Kriegshorn und unser modernes Waldhorn, so haben wir dieselbe Erscheinung vor uns.

Das Thierhorn zunächst dürfte wohl überhaupt als das älteste der Blasinstrumente zu betrachten sein, denn es lag in dieser primitiven Form der ersten Culturepoche den ältesten Hirtenvölkern sehr nahe; man benutzte größere und kleinere Hörner einzelner Thiere dazu, um durch das Anblasen derselben weit vernehmbare Töne zu verschiedenen Zwecken hervorzurufen. So hat ohne Zweifel das Horn in den Tagen der Kindheit späterer Culturvölker nicht nur dazu gedient, von den Hirten auf ausgedehnten Weideplätzen in Gebrauch genommen zu werden, sondern es wurde schon in früherer Zeit auch ein Instrument des Krieges, das den Schaaren der Krieger das Zeichen zum Angriff und Kampf gab und das den Muth derselben durch seine gewaltigen Töne entflammen sollte.

Daß hierbei nicht die zu gleichen Zwecken später in Anwendung kommende Dromete (Tuba) mit gradem Tonrohre gemeint ist, bedarf nicht erst der Erwähnung, da treu der gestellten Aufgabe hier nur vom gebogenen oder gewundenen Horn gesprochen werden soll.

Die Krummhörner wurden in einer späteren Culturperiode auch benutzt, um bei öffentlichen Versammlungen auf die Kundgebung wichtiger Beschlüsse vorzubereiten oder, wie noch jetzt beim Gottesdienst der Juden, an bestimmten Festtagen im Tempel (auf einem Witterhorn mit Mundstück) eine Art Signal zu geben.

Es ist nicht Absicht, in der vorliegenden Studie über den verschiedenen Gebrauch der Hörner im vorchristlichen Alterthum näher einzugehen. Wir lassen es hier, da es vom Ziele zu weit führen würde, unerörtert, ob und wie in dem klassischen griechischen und römischen Zeitalter und selbst in der zunächst folgenden Geschichtsperiode die Hörner in Anwendung gekommen sind.

Soviel sei aber noch hierbei in Erinnerung gebracht, daß stets gleichzeitig zwei Arten, die in Größe und Form von einander abweichend waren, bei jenen alten Völkern gebraucht wurden, nämlich kleinere Hörner, welche von irgend einem Wiederkäuer entnommen, und größere mehr oder weniger gewundene Hörner, welche aus Holz oder Metall gefertigt waren.

Als erste Nachahmung der Stierhörner betrachten wir zunächst die noch jetzt in Antiken- oder Kunstsammlungen häufig vorkommenden Elfenbeinhörner. — Auf nähere oder entferntere Verwandtschaft dieser ziemlich ältesten Hörner mit den etwas später hervortretenden Cornetten oder Zinken, welche mit Tonlöchern für die Finger versehen sind, soll hier nicht weiter eingegangen werden, obgleich die Form und das Mundstück auf verwandschaftliche Beziehungen hinweisen. Wir sprechen hier zunächst nur von Hörnern, welche jede äußere Beihülfe ausschließen, als welche wir die erwähnten Tonlöcher betrachten. Auch werden die Cornetten oder Zinken in keiner Partitur oder Stimme, welche aus dem 16. oder 17. Jahrhundert uns erhalten sind, als Corni da caccia bezeichnet, sondern nur als Cornetti oder Zinken.

Die Elfenbeinhörner ohne Tonlöcher stammen aus dem frühesten Mittelalter und weisen auf eine Zeit zurück, in welcher das Elfenbein dem Golde an Werth gleichgeschätzt und aus welcher Culturperiode zu uns nur noch Sagen und Legenden herüberklingen.

So fand sich unter den Schätzen in der Pfalzkapelle Karls des Großen zu Aachen ein großes in Elfenbein geschnitztes Horn, das im Munde des Volkes „das Jagdhorn Karls des Großen“ genannt wurde und das eine örtliche Ueberlieferung als eines jener Geschenke bezeichnet, die der bekannte Chalif Harun al Raschid Karl dem Großen als Zeichen seiner Freundschaft verehrt haben soll.

Zwei andere derartige bemerkenswerthe Hörner befinden sich im Schatze des St. Veitdomes zu Prag. Karl IV. soll dieselben vom Rhein und zwar vom Kloster Nonnenwerth bei Rolandseck mit heimgeführt haben. Das eine dieser Hörner, erzählt man, sei im Besitz des Helden Roland gewesen, der es in der fürchterlichen Bergschlacht zu Roncevalles in Navarra 778 im Kampfe gegen die Araber geblasen haben soll.

Ein anderes ähnliches Horn findet man in der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien. Dasselbe soll der Sage nach von Lehel, dem Heerführer der Hunnen, in jener denkwürdigen Schlacht auf dem Lechfelde 955 gebraucht worden sein, als er die Seinigen nochmals zum verzweifelten Kampfe zusammenrief, im Augenblick, wo er getödtet wurde.

Betrachtet man die eigenthümlichen Thier- und Pflanzen-Sculpturen, mit denen in halberhabener Arbeit diese Hörner verziert sind, so gewinnt man die Ueberzeugung, daß dieselben zunächst in jenen Ländern für die Zwecke der Jagd und des Krieges angefertigt worden sind, von woher die Elephantenzähne seit dem frühen Mittelalter für den großen Welthandel bezogen wurden.

Die Zeit der Anfertigung dieser Hörner verlegt man in das 8., 9. und 10. Jahrhundert, aus welcher Epoche die meisten geschätzten Blashörner sich herschreiben. An keinem dieser Hörner befindet sich ein besonderes Mundstück oder eine Einrichtung, welche darauf hinweisen könnte, daß ein Metall- oder Elfenbeinstück behufs des Anblasens aufgesetzt worden sei, weshalb wir annehmen, daß sie überhaupt ohne ein eigentliches Mundstück geblasen wurden. Ebenso vermißt man den hervortretenden weit ausgebogenen Schallbecher (Stürze), da alle diese Elfenbeinhörner nur in einer conischen Erweiterung auslaufen. Die meisten derartigen Hörner erreichen kaum eine Länge von einem Fuß, die größte Zahl derselben bleibt unter diesem Maße, da man als Material für diese Hörner nur die Zähne der jungen Elephanten und diese auch nur von ihrer Spitze aus bis wenig über die Hälfte ihrer ursprünglichen Länge verwendete.

(Fortsetzung folgt.)

Kammermusik.

Carl Goldmark, Op. 9. **Quintett** für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelle. Wien, J. P. Gotthard. 2 Thlr. 25 Ngr.

Johann S. Svendsen, Op. 5. **Quintett** in Cdur für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. Leipzig, Fritzsch. 1 Thlr. 20 Ngr.

Goldmark hat, obgleich seine vorliegende neueste Composition erst die Opuszahl 9 trägt, sich doch durch frühere Werke, namentlich durch das in No. 31 des 63. Bandes d. Bl. besprochene Quartett bereits einen geachteten Namen erworben und, wie seine neueste Schöpfung abermals beweist, verdient er denselben auch mit vollem Recht. Wir haben hier ein Werk vor uns voll wohlthuender Kraft und Frische, fern von allem Gemachten und ängstlich Schablonenhaften, das sich ebensosehr durch Inhalt, wie hauptsächlich durch ganz bedeutende Gestaltungskraft auszeichnet. Als principieller Gegner der herkömmlichen vier Sätze kann ich mich zwar mit der Form Goldmark's nicht einverstanden erklären und habe auch sonst noch, wie sich später zeigen wird, einige Ausstellungen an seinem neuen Quintett zu machen, — aber trotz alledem erkenne ich gern an, daß man es hier mit einem Autor zu thun hat, von dem die Zukunft noch schöne Gaben erwarten kann.

Der erste Satz beginnt mit folgendem ganz eigenthümlichen Hauptthema:

Allegro molto.

Violinen.

Vcello.

etc. wiederholt.

etc.

Außer diesem bietet folgendes Motiv noch einiges Durcharbeitungsmaterial:

bis im Seitensatz eine breiter ausgeführte Melodie als Thema auftritt:

(Begleitung durchweg in Achtelbewegung.)

2 Octaven tiefer.

Gewissermaßen eingeleitet wird diese Melodie durch ein rhythmisch sehr charakteristisches Motiv:

pp cresc.

Octave tiefer

f

welches in Folge der Vertheilung auf eine Violine, Violen und Violoncell in seiner Klangfarbe fast dem geheimnißvollen Tone ferner Waldhörner gleichkommt.

Dies die Hauptmotive des ersten Satzes, der in vielfacher Beziehung nahezu ein Meisterwerk genannt werden muß. Auf die vielen und mannichfaltigen contrapunctischen Schönheiten desselben einzugehen, gestattet leider der Raum nicht, und muß ich mich auf die Mittheilung beschränken, daß die Durcharbeitung ebenso fein und poetisch geistvoll, wie die ganze Anlage ist.

Nicht das Gleiche läßt sich vom zweiten Satze, Andante con moto sagen. Ein Componist von Goldmark's Bedeutung sollte sich von Melodien, wie diejenigen, welche den ersten und zweiten Theil des Satzes beginnen:

p

und

schlechterdings fernhalten. Das sind Phrasen, welche denn doch nachgrade einem ziemlich überwundenen Standpuncte angehören. Der weitere Verlauf des Satzes entschädigt jedoch hinreichend durch edle Melodik und dramatische Lebendigkeit, die sich gegen den Schluß hin fast bis zur Tragik steigert.

Der dritte Satz, Allegro molto, ist wieder ein treffliches Stück origineller Conception. Hier ist jener echte Humor, der aus drastischer Gegenüberstellung der Gegensätze entspringt. Man urtheile selbst. Der Satz beginnt mit folgendem Motiv:

Viol. 2 u. Vcllo 1 in Octaven.

p

Viola u. Vcll.

2 Octaven tiefer

Oct. tiefer.

Viol. 1.

f

p pp

p

etc. Thema.

Gegen dieses schon vom ersten Ton an packende echte Scherzothema tritt dann folgende fast lyrisch weiche Melodie:

p

dim. etc.

Diese beiden Themata bieten zu den mannichfachsten Conflicten Stoff und documentiren das Talent des Autors auch nach der humoristisch-musikalischen Seite hin.

Der vierte Satz beginnt mit einer träumerisch ernsten Einleitung Andante sostenuto, 4/4 Tact, an welche sich, durch den scharfen Contrast doppelt wirksam, ein scherzoähnliches Allegro anschließt, welches hauptsächlich aus folgenden beiden Motiven gebildet ist:

f tr tr

und:

pp etc.

Wenn auch dieser letzte Satz nicht ganz so bedeutend ist wie die übrigen und besonders wie der erste, so hält doch auch er in reger Spannung durch dramatische Steigerung und das Auftreten mancher neuer Schönheiten und schließt das ganze Werk wirksam und zur vollen Befriedigung des Hörers ab. — Goldmark's neues Quintett ist somit eine entschiedene Bereicherung unserer Kammermusikliteratur und ist demselben daher größtmögliche Verbreitung zu wünschen. Der beigegebene Clavierauszug zu vier Händen zeigt in dem Bearbeiter desselben, J. P. Gotthard, gleichfalls den kenntnißreichen Musiker und giebt das Original soweit als eben möglich getreu wieder. —

Das grade Gegenstück Goldmarks in Charakter und Conception ist das Quintett von Svendsen. Wenn S. dadurch, daß er die Errungenschaften der neudeutschen Schule in sich aufgenommen hat — wenn er ihr auch noch nicht ganz angehört — sich die Freiheit der Phantasie bewahrt und die Form nur als das betrachtet, was sie eben ist: nämlich als das Mittel, die Bilder der Phantasie zur sinnlichen Erscheinung zu bringen, so scheint dagegen S. die Form, wenn auch nicht grade

ganz, so doch beinahe Hauptsache zu sein. Dadurch aber schwächt er von vornherein den Eindruck seines Werkes ab. Ref. für seine Person erkennt mit Freuden S.'s Begabung an und spricht es rückhaltlos aus, daß sein Talent, wenn er es in andere Bahnen leitet, sicher zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Ganz wunderbar reizende Stellen lassen sich aus seinem Quintett hervorheben, so z. B. im ersten Satz das Thema und die ganze Einleitung, die schön gelungene Cantilene des Seitensatzes, die sehr wirksame Steigerung von Seite 10 zu 11 und deren Gegensatz Seite 13 bis 15, ferner Seite 17 bis 19; im zweiten Satze (Tema con variazioni) das zart empfundene Thema, auch einzelne Theile der Variationen; endlich im letzten Satz die beiden Themen und einzelne Durcharbeitungsstellen, — aber das sind Einzelheiten, Stellen, die eben trotz alledem das obige Urtheil nur bestätigen. Daneben finden sich wieder ganze Seiten der trockensten „Arbeit", welche wohl ganz respectable contrapunctische Bildung, große Fertigkeit in der äußerlichen Beherrschung der Form zeigen, aber das Gemüth kalt lassen. Das letztere ist besonders in den Variationen der Fall, welche noch außerdem stellenweise an Ueberladung und unnöthigem Schwulst leiden. Nach der Opuszahl 5, die das Quintett trägt, scheint der Componist noch jung zu sein, und es ist daher zu hoffen, daß er wohlgemeinte Worte nicht wirkungslos an sich vorübergehen läßt. — Rf.

Correspondenz.

Leipzig.

In „Figaro's Hochzeit" am 28. Juli erschienen drei Gäste auf unserer Bühne, Herr Stägemann (Almaviva), Frl. Bosse vom k. k. Hofopertheater zu Wien (Gräfin) und Frl. Preuß vom Hamburger Stadttheater als Page. Frl. Bosse bekundete eine wohlklingende Stimme und gefühlvollen Vortrag; doch machte sich eine leichte Indisposition durch Tonschwankungen und Tremoliren bemerkbar. Frl. Preuß wußte zwar den verliebten flatterhaften Pagen durch gewandtes Spiel ganz vortrefflich darzustellen, aber ihr Brustregister war zu schwach und klanglos; kräftiger und wohltönender sprach ihr Kopfregister an. Diese Dame gastirte auch am 31. Juli als Zerline und war diesmal insofern besser bei Stimme, als auch die Töne ihres Mittelregisters schöner klangen und die Passagen vollkommener herauskamen. Ihre Force besitzt sie aber nur im Kopfregister, die Brusttöne sind verhältnißmäßig zu schwach. Im Besitz eines leichten, graziösen Darstellungstalentes, gestaltete sie auch diese Rolle zu einer lieblichen Erscheinung und gewann den Beifall des Publicums. —

Hrn. Stägemann's „Almaviva" war zu ernst; seine Liebe zum Kammermädchen glich ganz der des Hans Heiling zu seiner Anna. Das ist aber nicht der Charakter des sanguinischen, leichtfertigen Grafen, der ja auch ebenso für die Reize Bärbchen's empfänglich ist und weder das Leben noch überhaupt die Ehe gar zu ernst nimmt, sondern die Reize der Liebe genießt, wo er sie findet. Daß aber Stägemann auch das sanguinische lebenslustige Charakterelement gut darzustellen vermag, bewies er als Don Juan. Einige Züge dieser Don Juan-Natur auf den Grafen Almaviva übertragen, würden auch diesen Charakter besser gekennzeichnet haben. Von seinen fünf Gastvorstellungen waren Hans Heiling und Don Juan seine gelungensten Charaktere, nächst ihnen der fliegende Holländer und Tell. Das Publicum hat seine Leistungen durch lebhaften Applaus und öftern Hervorruf ehrenvoll anerkannt. — Dr. S.

London.

Wollen Sie wissen, warum man in Deutschland so viel Wesens mit Richard Wagner macht? Einige hiesige Urtheile, auch solche, die gedruckt zu lesen sind, belehren uns darüber. Ganz einfach deshalb, weil die Deutschen seit Bach, Händel und Gluck etwas verwöhnt sind, sie haben zufällig einige musikalische Talente ihr eigen genannt, und nun bilden sie sich ein, das müsse immer so kommen. Sie müssen ein Genie haben, „und sollten sie's aus der Erde graben", wie man zu sagen pflegt. Weil nun grade Niemand anders zur Hand ist, da macht sich der eingefleischte Teutone an Richard Wagner, auch wenn er ihn nicht besonders leiden kann, hebt ihn auf den Schild, und das Nationalgenie ist fertig. So urtheilen Einige hier. Für diese ist natürlich der schreckliche „Richard", was Bismark für die Staatsmänner Europa's ist, der böse „Wauwau", der die musikalischen Kinder schreckt, der Ruhestörer in den schattigen dunklen Hallen der Classik, wo sich's so hübsch munkeln ließ, der unbefugte Eindringling, der die armen unschuldigen Krämer und Schacherer aus dem Tempel jagen will.

Trotz der Widersacher, von denen Einige übrigens, es bleibe nicht ungesagt, mit Gründen und Sachkenntniß und nicht mit bloßer Frivolität, das Neue bekämpfen, bricht sich die letzte Richtung, welche ihren Schwerpunkt in Deutschland hat, auch in England zwar langsam, aber Schritt für Schritt Bahn. Nicht nur, daß die Führer der neudeutschen Richtung ihrer Persönlichkeit nach interessante Figuren geworden sind, (ihre Porträts tauchen schon zuweilen in Schaufenstern auf, in musikalischen Blättern sind sie Nummer für Nummer Mittelpunkte feindseliger oder freundlicher Betrachtungen) nein, man widmet ihnen auch schon hier und da, wenn auch etwas schüchtern, eine Art von Cultus. Der muthigste Priester von Allen in dieser Saison war Herr Bache. In seinem hervorragenden Concert kamen fast nur Sachen von Wagner und Liszt zur Erscheinung. Chöre aus Wagner's „Lohengrin" und „Tannhäuser", von etwa sechzig englischen Gentlemen in deutscher Sprache ganz ausgezeichnet gesungen, überraschten nicht wenig; ebenso Liszt's Soldatenchor aus Göthe's „Faust". Herr Bache, nebenbei gesagt, ein vortrefflicher, gewissenhafter und empfindungsvoller Pianist, hatte natürlich in den Londoner Blättern wenig Dank dafür. Doch ist seine Saat nicht auf unfruchtbaren Boden gefallen. Ebenso haben sich einige andere tüchtige Musiker, die HH. Wiener (Violinist), Koenen (Pianist), Daubert (Violoncellist) und Andere zusammengethan, um moderne Kammermusik dem Londoner Publicum vorzuführen. Sie versuchten es mit Raff, Bruch ꝛc. ꝛc., fanden sich aber bald durch wahrhaft erschreckliche Verurtheilungen dieser Componisten veranlaßt, zu mehr Stereotypem zurückzugreifen. Auch die philharmonische Gesellschaft, der Krystallpalast und die neue philharmonische Gesellschaft unter Dr. Wylde versuchen es zuweilen, von der verbotenen Frucht zu importiren; sie werden aber dafür immer gehörig in den Blättern abgekanzelt. So nahm Dr. Gunz Gelegenheit, in einem philharmonischen Concerte Stolzing's Werbegesang aus den „Meistersingern" einzuschalten. Ja, die neue philharmonische Societät unter Dr. Wylde brachte sogar die „Heilige Elisabeth" von Liszt mit Frl. Tietjens und Stockhausen. Solche Verbrechen werden stets hart bestraft von den Schriftgelehrten und Pharisäern. Um den Kummer dieser Classikermanen vollständig zu machen, thut nun gar Herr Word, der Unternehmer der italienischen Drurylane-Oper, das Unerhörte, mit einer Wagner'schen Oper in's Feuer zu gehen. Der „Fliegende Holländer" wird unter dem Namen L'Ollandese darnato mit einigen Vorstellungen die Saison beschließen. In nächster Woche folgt ein Bericht darüber. Füge ich noch hinzu, daß allenthalben in England auch außerhalb London, namentlich bei vielen Musiklehrern in den Provinzen der Fortschritt Credit gewinnt, daß sogar unter den musikalischen Wür-

benträgern Einige, wie z. B. Dr. Ocheley, Professor der Musik an der Universität zu Edinburgh (über dessen Thätigkeit noch besonderer Bericht erstattet werden soll) sich offen der neueren Richtung zuneigen, so ist wohl ersichtlich, daß diesem Strome ebensowenig Dämme entgegengesetzt werden können, wie dies möglich war bei anderen großen naturnothwendigen Fluthungen in der Musikgeschichte und in der Historie überhaupt.

Zu einer eigentlichen Beethovenfeier ist's hier nicht gekommen. Die philharmonische Societät unter Cusins hat aber in diesem Jahre nach und nach alle Symphonien des herrlichen Meisters gebracht, sowie Charles Halle sämmtliche Sonaten in seinen höchst bemerkenswerthen Morgenconcerten. Sein Partner, der sich, zum großen Segen deutscher Musik, jetzt in England gründlich Bahn gebrochen hat, war Julius Stockhausen. Sein einfacher, aus der Natur und wahrem Gefühle entspringender Gesang hat die englischen Herzen gar mächtig gefangen genommen.

Mr. Wood, von dem vorhin schon die Rede war bei Gelegenheit des „Fliegenden Holländers", hat außer dieser Oper in der verfließenden Saison noch mehrere Neuigkeiten gebracht, so „Mignon" von Ambr. Thomas, „Abu Hassan" von Weber und die Mozart'sche „Gans von Kairo". (?) Leider ist sein verdienstvolles Wirken, wie man berichtet, mit großen Verlusten (25,000 Pfund = 170,000 Thlr.) übel belohnt worden. Die andere italienische Oper von Coventgarden begnügte sich mit der „Esmeralda" von Kampana als Novität.

Von unseren drei am meisten hervorragenden Componisten und Musik-Magnaten, Julius Benedikt, Dr. Sterndale Bennet und Sir Michel Costa ist das Genie des Ersteren stets das unermüdlichste. Schon wieder entquoll seiner Feder ein größeres Werk, das Oratorium „St. Peter", dessen erste Aufführung für das große Musikfest in Birmingham bestimmt ist. Musikverständige, die den Chorproben beiwohnten, haben eine hohe Meinung von diesem Werke. Sei dem nun wie ihm wolle, gewiß ist, daß die singenden Mitglieder begeistert dafür sind und dieser erhöhten Stimmung dadurch Ausdruck gegeben haben, daß sie behaupten, sie hätten seit Mendelssohn's Oratorien nie so gern bei einem Tonwerke mitgesungen, als bei diesem. Für das erwähnte Musikfest in Birmingham, eins der bedeutendsten in England, haben außerdem noch drei Componisten neue größere Werke beigetragen: Ferdinand Hiller, Barnett und A. Sullivan.

Ferdinand Ludwig.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Brünn. Am 29. v. M. wurde die erste öffentliche Musikaufführung der Musikvereinsschüler unter Leitung des Herrn Directors Otto Kitzler, abgehalten. Das Programm enthielt: Symphonie No. 8 Emoll von Haydn, Duo für Violine von Dorn, welches in doppelter Besetzung durch vier Schüler in lobenswerther Weise zum Vortrag gebracht wurde, Lieder von Leonhardt und Kitzler für Baßstimmen, wovon nur das letztere sich größeren Erfolg zu erringen vermochte. Schülerinnen des Hrn Dir. Kitzler sangen mit vielem Beifall zweistimmige Lieder von Lachner und Esser. Zum Schluß kamen Schubert's deutsche Tänze, instrumentirt von Herbeck, worin die Schüler der Violin- und Violoncellclasse mitwirkten, zum Vortrag. —

Chemnitz. Auf die Monate Juli, August und September sind folgende Kirchenmusiken zur Aufführung bestimmt: Credo aus Fr. Schneiders erster Messe, Chor „Wachet, stehet im Glauben" von Engel, Schlußchor aus Händel's „Messias", Chor von Haydn, Rorate coeli von Bruch, Chor von J. M. Bach, „Wie lieblich sind deine Wohnungen" aus Brahms' Requiem, Chor von Bortniansky, Baßsolo und Chor aus „Jephta" von Reinthaler und Salvum fac regem von Papperitz. —

Leipzig. Am 4. veranstaltet der Zöllner-Bund einen patriotischen Liederabend zu Gunsten wohlthätiger Zwecke. Die Leitung haben die HH. Dr. Langer und Md. Greiff übernommen. Das Orchester ist zusammengesetzt aus den Capellen der HH. Büchner und Schlegel. Das Programm enthält unter Anderem: „Richte dich auf, Germania" und „Alldeutschland" von Abt, „Die alten Helden" von C. Leonhardt, „Lied der Deutschen in Lyon" von Mendelssohn, Kriegslied von Aug. Horn, Quartette von Wilhelm, C. M. v. Weber, Zöllner, Silcher &c. —

London. Am 6. v. M. fand im Buckingham-Palast ein Hofconcert statt. Als Solisten fungirten die Damen Lucca, Patti, Nilßon, Liebhardt, Monbelli und Patey und die HH. Mario, Gardoni und Santley. Leider waren auch diese Namen das beste am Programme mit etwaiger Ausnahme dreier Arien von Mozart, Weber und Wagner. — Der Pianist Ferdinand Ludwig veranstaltete unter Protection der Herzogin von Cambridge am 15. in „Queen's Concert-Rooms" eine Matinée. Mitwirkende waren: Frau Rudersdorf, Frl. Liebhardt, Frl. Alice Fairman (Contra-Alt), die HH. Thomas, Rigby, Daubert und Chatterton. Hr. Ludwig zeichnete sich ganz besonders durch den Vortrag von Beethoven's Ddur-Sonate (Op. 10) aus, dann executirte er eine Romanze (Fdur) von Schumann und dessen „Nachtstück", ein Lied ohne Worte (Gdur) von Mendelssohn, Le Carillon von Jaell und eine selbstcomponirte Serenade au bord de la mer. Außerdem wurde noch ein von ihm componirtes Andante religioso für Sopran mit Begleitung des Pianoforte, Violoncell und der Harfe, von Frau Rudersdorf, den HH. Chatterton, Daubert und dem Componisten vorgetragen. Dasselbe erregte enthusiastischen Beifall und mußte wiederholt werden. Es ist ein Werk von großem Verdienst und ward sehr bewundert — schreibt eine englische Zeitung. Frl. Liebhardt sang eine Arie aus Mozart's „Figaro" und drei Lieder: „Mit wunderbarem Zauber" von F. Ludwig, „Fancy free" von Plumpton und „Guten Morgen" von Abt. Hr. Rigby sang Beethoven's „Adelaide" und zwei Lieder von Schubert und Schumann; Frau Rudersdorf trug noch ein Canzonet von Haydn, eine Canzone von Yradier und ein Lied von Raudegger vor. Von demselben Componisten sang auch Frl. Fairman ein Lied. Hr. Chatterton brachte ein von ihm componirtes Präludium und Rondo auf der Harfe zu Gehör und erntete ebenfalls Beifall. Das ganze Concert wird von den englischen Blättern als sehr „succesful" bezeichnet. — Am 31. wurde in der kathol. Kirche St. Johns Wood der LXI. Psalm für Soli, Chor, Harfe und Orgel von Karl Oberthür ausgeführt und schon früher zu wiederholten Malen im Oratory zu Brompton. —

Petersburg. Die Leistungen der Bilse'schen Capelle finden hier vollste Anerkennung. Bilse selbst wird bei jedem Auftreten enthusiastisch empfangen. Kürzlich concertirte er bei der kunstsinnigen Großfürstin Constantin und sogar bei der Kaiserin, welche Compositionen von Weber, Mendelssohn, Schumann und Wagner gewählt hatte und nach jeder Piece ihm ihre huldvollste Anerkennung aussprach, eine Auszeichnung, die keinem seiner Vorgänger zu Theil geworden ist. — Furore macht auch Capellm. Fliege mit seiner Capelle. Bei seinem kürzlich abgehaltenen Benefiz-Concert wurde ihm ein werthvoller Brillantring überreicht. —

Personalnachrichten.

— Dr. Franz Liszt hat am 24. v. M. dem letzten Passionsspiele in Oberammergau beigewohnt und ist auf seiner Reise nach Ungarn in Wien eingetroffen. —

— An der Universität in Basel wird der Privatdocent C. Hauschild während des nächsten Wintersemesters Vorlesungen über Harmonielehre und Geschichte der Musik halten. —

— Der Componist Jean Vogt hält sich seiner Gesundheit wegen in Teplitz auf. —

Vermischtes.

— Gotthardt's Musikalienverlagshandlung in Wien hat einen Preis von 100 Thalern für Compositionen von fünf Liedern aus Grasberger's Gedichtsammlung „Singen und Sagen" ausgeschrieben. —

— Auf die Theater üben die jetzigen Kriegsverhältnisse den schlimmsten Einfluß aus, und die Schließungen der Bühnen vermehren sich von Tag zu Tag. Folgende Bühnen haben ihre Pforten bis jetzt geschlossen: In Berlin: Victoria-, Woltersdorff-, Nowack-, Louisenstädtisches-Theater und Theater Vorwärts. Ferner die Theater zu Aachen, Cöln, Stettin, Breslau (Stadt- und Lobetheater), Colberg, Dresden (das zweite Theater), Frankfurt a. M. (Thalia), Posen, Potsdam (Thalia), Königsberg, Cannstadt und Magdeburg. —

Kritischer Anzeiger.

Carl Greith, Jung Rubens. Singspiel in zwei Acten für Sopran- und Altstimmen mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen nebst nicht obligater Violine und Violoncello. Op. 14. München, H. Manz. Netto-Preis 2½ Thlr.

Die Verfasserin des Textes, Elise von St. Marie und der Componist haben das vorliegende Werkchen zu Aufführungen in Pensionaten und ähnlichen Instituten geschrieben. Gewiß ein höchst löblicher Zweck! Dergleichen Producte, an denen unsere Literatur nicht reich ist, würden auch manchen Gesangvereinen höchst willkommen sein. Zu unserm Bedauern müssen wir aber bemerken, daß dieses Opus auch nicht den allermäßigsten Anforderungen weder auf gefällige Melodik noch auf sonstigen Kunstwerth entspricht. Ein zusammenhangsloserer Text ist uns noch gar nicht vorgekommen. Sämmtliche Scenen des ersten Acts haben nicht den geringsten Bezug auf den zweiten Act, ja auch nicht einmal unter sich selbst! Von Rubens ist hier gar keine Rede. Nur im zweiten Act erfahren wir, daß „Jung Rubens" in's „Wunderland", in die Heimath Raphaels wandern will, wozu ihm der Chor schließlich einen Glückwunsch singt. Wenn man nun erwägt, daß ein lustiges Spinnerlied in dem klagenden Hmoll gesungen wird und das nächstfolgende Lied über „Ahnungen" in Amoll ertönt, so muß Jeder schon hiernach den großen Fehlgriff der Tonarten mißbilligen, selbst wenn er noch keinen Blick auf die Melodik geworfen hat. Diese ist durchgehends sehr prosaisch, trocken, zuweilen ganz schülerhaft. Wäre von den neun Gesangsstücken auch nur ein einziges beachtungswerth, so würden wir es mit Freuden erwähnen. Aber die schon in Emoll beginnende Ouverture, welche sich in den trivialsten Tonzusammensetzungen bewegt, verleidet alle Lust zum Weitergehen. Was soll überhaupt diese Anhäufung von Moll?! Die Jugend will fröhliche Lieder, nicht aber klagende Molltonarten singen, die hier auch nicht einmal der Situation entsprechen. — Dr. S.

Concertliteratur.

Für Violoncell.

Julius Stahlknecht, Op. 14 und 15. **Zwei Concerte** für Violoncell mit Orchester oder Pianofortebegleitung. Magdeburg, Heinrichshofen. Op. 14 mit Pianoforte 25 Sgr., mit Orchester 1¼ Thlr. Op. 15 mit Pianoforte 1⅔ Thlr., mit Orchester 2¼ Thlr.

Ueber diese beiden Concerte können wir leider nicht so Günstiges sagen, wie über das in voriger Nummer besprochene Concert von C. Eckert, ja sie stehen offen gesagt auf einer bedeutend tieferen Stufe und sind zugleich technisch sehr schwer. Die Erfindung ist ziemlich schwach und die sogenannten Themata bieten wenig Anregendes. An Passagen ist kein Mangel, doch auch sie sind im Allgemeinen so auffallend veraltet, daß sich diese Piecen beim besten Willen nicht eigentlich empfehlen lassen.

Adolph Stahlknecht, Op. 16. **Zweites Quartett** in Adur für Streichquartett. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr. 22½ Sgr.

Da von diesem Quartett nur die einzelnen Stimmen vorliegen, so ist es eine ziemlich schwierige und starke Zumuthung, etwas über dasselbe zu bemerken. Soviel sich aus den Stimmen herauslesen läßt, erscheint das Opus grade nicht geeignet, einen vortheilhaften Eindruck zu machen, und sieht das Alles so epigonenhaft wie nur möglich aus. Doch möge dies anspruchslosere Quartettisten nicht abhalten, das Werk näher anzuschauen, die Ausführbarkeit wenigstens ist eine keineswegs schwere. —

Salonmusik.

Für Pianoforte zu vier Händen.

R. Pflughaupt, Tarantella pour Piano à quatre mains. Weimar, Kühn. 27½ Sgr.

Eine wahre Bereicherung unserer Pianoforteliteratur zu vier Händen, ein Feld, daß an Originalcompositionen leider noch immer spärlich bedacht ist. Der fast dithyrambische Charakter der Tarantella, jenes in der südlichen Gluth wild dahinstürmenden Tanzes, ist überall gewahrt. Die originell erfundenen Melodien sind geistvoll und reich an frappanten modulatorischen Effecten; dabei kommt die Macht und Tonfülle des Claviers zur vollen Geltung. Das Werk wird seine zündende Wirkung nirgends verfehlen, wenn es — was allerdings nothwendig ist — von zwei tüchtigen Pianisten ausgeführt wird. —

Für Orgel.

H. Sattler, Op. 36. **Präludienbuch.** Orgelvorspiele zu den gebräuchlichsten Choralmelodien. Weimar, Kühn. Subscriptionspreis 1 Thlr. Ladenpreis 1½ Thlr.

Bei dem Ueberfluß an guten Orgelvorspielen, welche Alle „zu den gebräuchlichsten Choralmelodien" geschrieben wurden, liegt im Grunde wenig Bedürfniß zu einer neuen Präludiensammlung vor. Noch weniger hat aber jedenfalls ein derartiges Werk Anspruch auf Verbreitung, wenn die einzelnen Nummern mit wenig Ausnahmen so ganz und gar auf dem Niveau des Alltäglichen stehen, wie die Sattler'schen. Das vorliegende Buch ist weder aus innerem, noch auch aus äußerem Bedürfniß entstanden, sondern anscheinend nur deshalb, um von Neuem Orgelvorspiele in die Welt zu schicken. Ref. kann es daher ebenso wenig, oder wenn man will ebenso sehr empfehlen, wie jedes andere derartige Werk. Die einzige allenfalls empfehlenswerthe Seite dieser Präludien ist ihre durchweg leichte Spielbarkeit; vielleicht sind sie deshalb manchem angehenden Organisten willkommener als gediegenere Stücke. —

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

J. v. Beliczay, Op. 9. **Ave Maria** für Sopransolo und gemischten Chor mit Orchester- (oder Orgel-) Begleitung. Wien, Haslinger. 15 Ngr.

Ein eigenthümlicher Zauber ist über diese kleine Composition ausgegossen, welche schon ihres anspruchslosen Auftretens wegen gewiß viele Freunde gewinnen wird. Die Begabung des Autors für fließende Melodik, welche ich schon bei Besprechung seiner Lieder rühmend anzuerkennen veranlaßt wurde, zeigt sich auch in diesem Werke. Die Conception ist einfach und dem Charakter des Textes entsprechend. Das Sopransolo beginnt mit einem zarten, tief empfundenen Gesang von 20 Tacten, worauf es durch vier Tacte vom Frauenchor, dann ebenso vom Männerchor, hierauf durch den vollen Eintritt aller Stimmen abgelöst wird. Nach längerer Vereinigung des Chors mit der Solostimme schließt ersterer mit sanft verhallendem „Amen." Für etwas geübte Sänger bietet die Ausführung keine Schwierigkeiten. Das Orchester besteht aus Streichinstrumenten, Clarinetten, Fagotten und bewegt sich nur in getragenen Accorden, meist mit dem Chor übereinstimmend. Die Orgelbegleitung enthält das Orchester in zusammengedrängtem Arrangement. Wir unterlassen nicht, diese Composition allen Kirchenchören zu empfehlen. — Rf. —

Gustav Weber, Märchenlieder für zwei Kinderstimmen mit leichter Clavierbegleitung. Zürich, Basel und St. Gallen, Gebr. Hug.

Eine anspruchslose Gabe, die gewiß allen kleinen Sängern willkommen sein wird. —

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 12. August 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 33.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Das Waldhorn.

Eine kunstgeschichtliche Studie

von

Julius Rühlmann.

Erste Abtheilung.

(Fortsetzung.)

Aus alledem geht hervor, daß diese Gattung von Hörnern nie einen eigentlich musikalischen Zweck gehabt haben und nur eine archäologische Beachtung verdienen. Wenn wir sie am häufigsten in Schatzkammern von Kirchen und Abteien finden, so haben sie deshalb noch keine Wichtigkeit für kirchlich-musikalische Zwecke, höchstens könnte man mit theologischen Archäologen darin übereinstimmen, daß diese Hörner vor Einführung der Glocken dazu Verwendung fanden, um durch das Blasen derselben den umwohnenden Gläubigen den Anfang der gottesdienstlichen Versammlung anzuzeigen. Ebenso mag es auf Wahrheit beruhen, daß der Hebdomadarius in Stifts- und Abteikirchen, durch das Quadrum schreitend, mit den Tönen des Horns die Mönche zur Absingung der canonisch vorgeschriebenen Tagesgebete aufgefordert hat. Nach Einführung der Glocken hat auch diese Benutzung nicht mehr stattgehabt und die Hörner sind seitdem als geschichtliche und künstlerisch werthvolle Schaustücke an ihre jetzigen Plätze gekommen.

Einen nicht viel höheren Zweck können wir den aus Metall gefertigten Jagd- oder Hüfthörnern zugestehen. Ein solches Horn war ein wesentlicher Ausrüstungstheil jedes waffenfähigen freien Mannes im Mittelalter. Selbst in den Wappen der höchstregierenden Personen sowie auch als Helmschmuck fanden die Hörner Aufnahme, so z. B. in den Wappen der Herzöge von Würtenberg, der Fürsten von Lichtenstein, der Grafen von Wartenberg, Abensberg u. s. w.; sogar einen Horneck von Hornberg finden wir unter den alten Adelsgeschlechtern, der nur das Hüfthorn als Hauptsymbol in seinem Wappen führte.

Alles dies deutet darauf hin, in wie hohen Ehren das Horn im Mittelalter gestanden hat, denn auch in Jone's „Relicks" (Op. 41) finden wir ein schön verziertes Jagdhorn abgebildet, das im Text als Schmuck jedes ächten Schottischen Ritters bezeichnet wird.

An einigen dieser Schallhörner ist ein hervortretender Schallbecher erkennbar, so an denen der Grafen von Abensberg und der Herren von Horneck. In dem Wappen des Adelsgeschlechtes von Wartenberg-Kolb, welches sich aus dem Jahre 1169 datirt, ist ein völlig kreisrund gewundenes Jagdhorn vorhanden.

Da die Symbole im Wappen stets auf irgend eine besondere Beziehung des Inhabers zu denselben hinweisen, die Zeichner der Wappen sich aber meist an Originale derartiger Symbole hielten, die zur Zeit der Wappenverleihung in Gebrauch waren, so widerlegt sich schon an dieser einen Thatsache die so oft wiederholte Erzählung, daß die kreisrunden Hörner erst 1688 in Paris ihre zirkelförmigen nebeneinander liegenden Windungen erhalten hätten.

Im Verlauf dieser Studie werden sich noch anderweite Beweise finden, daß wir es auch hierbei wieder mit einem jener historischen Irrthümer zu thun haben, auf die wir bei selbstständiger Forschung in der Geschichte der Tonkunst zu häufig stoßen, die aber immer wieder von neuem, sei es aus Mangel an ausreichenden Quellen oder aus irgend einer anderen Ursache, ohne sorgfältigere Prüfung gedankenlos wiederholt werden.

Die Kunst, Metallröhren zu winden, kannte man schon in früherer Zeit nicht nur in Asien sondern auch in Europa. Selbst wenn der vorerwähnte Beweis nicht vorhanden wäre,

so hätte man ihn mindestens in Virdung's „Musica etc." (1511) oder in Prätorius „Syntagma" (1620) unter den Abbildungen der Jägerhörner finden können.

Es soll hier nicht auf die zahlreichen Jagdbilder von Wouvermann, Teniers und andere niederländische Bilder, sondern nur auf Mersene's „Harmonie universelle" (Paris 1637)*) hingewiesen werden, da in diesem Werke fünf verschiedene Hörner in sehr correkter Abschrift in Holzschnitt ausgeführt sind; nämlich drei Hörner mit nur im Halbkreis gebogener Röhre, ein viertes mit einer einmaligen Kreiswindung in der Mitte, die aber nicht ganz die volle Höhe des Zirkels erreicht und ein fünftes Horn, welches schneckenhausartig die Röhre siebenmal gewunden hat.

Diese letztere Form ist es, die sich schon bei Virdung und Prätorius vorfindet, von der wir aber nicht behaupten können, ob sie deutschen oder französischen Ursprungs ist. Da wir der Abbildung des Jägerhorns zuerst, wie schon erwähnt, 1511 bei Virdung und nachmals 1637 in Mersene's Buch begegnen, so ist ersichtlich, daß die kreisrunde Form nicht erst im Jahre 1688 in Paris erfunden worden sein kann, sondern schon vor dem 16. Jahrhundert in Deutschland auftritt und sich bis in das 17. Jahrhundert ꝛc. dort wie auch in Frankreich erhalten hat.

In Mersennes Werk findet sich auch die Länge der abgebildeten Hörner genauer angegeben. Das kleinste Horn hat drei Fuß, das mittlere 4, das größte 6 Fuß Länge gehabt. Nach dieser Angabe muß auch eine dreifache Stimmung dieser Hörner vermuthet werden, da nach akustischen Gesetzen eine Metallröhre von 3 Fuß Länge gegen eine von 4 Fuß eine wesentliche Verschiedenheit des Grundtones wie der harmonischen Obertöne voraussetzt, auch das Horn von 6 Fuß Länge genau um eine Oktave tiefer gestanden haben muß, als das von 3 Fuß.

Soviel ist jedenfalls anzunehmen, daß, sowie die Größe verschieden, auch die Stimmung eine differirende gewesen ist. Dennoch aber hatte das 6 Fuß lange Horn noch nicht diejenige Größe erreicht, wie sie unsere jetzigen Waldhörner in der Ausdehnung ihrer Röhre erfordern. Unsere modernen Waldhörner haben eine Länge von 13 bis 20 Fuß (7,3629 bis 11,3276 Meter) in gradaus liegender Ausdehnung ohne Windungen und zwar für die Stimmungen von F bis B. Demnach kann der Tonumfang bei den 3—6 Fuß langen Hörnern weder nach der Tiefe noch Höhe sehr ausgiebig gewesen sein, derselbe war dem modernen Signal- oder Bügelhorn, wie solches beim Militair gebräuchlich, gleich.

Nach akustischen Gesetzen müßten unsere modernen Waldhörner ihrer großen Länge nach einen bedeutend tieferen Grundton haben, als sie ihn in Wahrheit besitzen, die Ursache dieser Abweichung liegt darin, daß die jetzige Waldhornröhre sich nach dem Mundstück zu sehr stark verjüngt.

Dieselbe hat am Mundstück kaum $^1/_3$ Zoll (9,7 Millim.) Durchmesser, erweitert sich anfänglich allmählig bis auf einen halben Zoll (1,18 Centm.), läuft in dieser Weite fort bis ungefähr 3 Fuß (94,96 Centim.) vor dem Rande der Stürze, von wo ab ihr Durchmesser sich bis auf 12 Zoll (283,2 Millim.) am Rande erweitert.

Daß zur Zeit Mersene's diese „Cors de chasse", wie er sie nennt, schon zu mehr als nur Signalinstrumenten benutzt wurden, ersieht man daraus, daß er angiebt, dieselben würden zur Unterhaltung der Herrschaften in einem „Concert à quatre" oder auch in Vereinigung mit Hoboen bei Jagden verwendet. Demnach müssen auf diesen Hörnern kleine Jagdstücke (à la chasse) ausgeführt worden sein, die in ihrer Art schon einen musikalischen Zweck, wenn auch niederer Gattung, erfüllten.

Die erste Stufe für die eigentliche musikalische Production war damit für das Horn gewonnen, denn Naturharmonien und daraus entwickelte musikalische Motive waren sicher in diesen Jagdstücken zu finden. Bis zu unserer Zeit haben sich aus dieser frühsten Epoche des Tonsatzes für Waldhörner leider keine Beispiele erhalten, da selbst Mersenne, der sonst für derartige Monumente in seinem Werke gesorgt hat, in diesem Falle keine Beispiele giebt.

Sowohl an den in der „Harmonie universelle" befindlichen Abbildungen als auch an den in den vorher bezeichneten Wappen angeführten Hörnern, ist ein besonderes Mundstück deutlich sichtbar, welches einen ausgebogenen Rand und die Kesselform hat, womit die Tonangabe in ganz gleicher Weise ermöglicht war, wie wir solche noch jetzt in Gebrauch finden. Somit könnten wir annehmen, daß im Wesentlichen schon in diesem Instrumente unser modernes Waldhorn zu sehen wäre, wenn dem nicht einige Bedenken entgegenständen.

Das wichtigste dieser Bedenken ist die Länge der Tonröhre. Es ist schon beiläufig erwähnt, daß diese Gattung Jagdhörner, wie sie bis hierher besprochen, höchstens 6 Fuß lang waren, diese Länge aber nicht ausreicht, um die Sonorität des Tones und den größeren Tonumfang, wie wir ihn vom modernen Waldhorn fordern, herzustellen, da die tiefen Töne fast gar nicht, die hohen aber nur mit Anstrengung zu erreichen waren. Ferner ist die im Halbkreis gebogene Form und der nur wenig hervortretende Schallbecher nicht die erforderliche Gestalt, um jenes Hüfthorn zu dem Instrumente zu erheben, auf welche Stufe wir das moderne Waldhorn jetzt stellen. Diese Bedingungen finden wir in dem uralten Kriegshorn und zwar in dem kreisförmig gebogenen, aus Metall gefertigten erfüllt.

Derartige Hörner sehen wir auf Abbildungen von Wandbildern der alten Aegypter und Assyrer, später auf Abbildungen römischer Triumphzüge u. s. w. Immer ersieht man dabei die ziemlich bedeutende Größe des ganzen Instrumentes, die einmalige kreisrunde Biegung der Tonröhre und den weitausgeschweiften Schallbecher, der über die Schulter des Bläsers nach vorn sich wendet.

Wenn wir es hierbei nur mit Abbildungen zu thun haben, so finden sich auf germanischem Boden weit verläßlichere Belege. Man entdeckte nämlich an Orten, wo zur Zeit der Völkerwanderung germanische Völker sich niedergelassen, bei Ausgrabungen von Grabhügeln u. s. w. Hörner von Bronze gegossen und gebogen. Im skandinavischen Museum zu Copenhagen befinden sich zwei derartige Hörner, wovon das eine ziemlich gut erhalten, während vom andern nur Bruchstücke vorhanden sind.

Die Form dieser Hörner erinnert in ihren Biegungen an den lateinischen Buchstaben S. Ein sehr zierlich geformtes Mundstück befindet sich am Anfange des Instrumentes. Die konisch zulaufende gebogene Röhre ist anfänglich ziemlich eng und hat auf ihrer Außenseite geschmackvolle Verzierungen, erweitert sich nach dem Ende und läuft in einen weitausgeschweiften Schallbecher mit breitem Rande aus. Dieser Rand ist wieder mit Zierrathen geschmückt und zeigt wie auch das ganze Instrument, einen feinen Kunstgeschmack, der umsomehr befremdet, als un-

*) „Second Partie. Traité des instruments. Livre cinquième. Des Instruments à vent" p. 245.

sere deutschen Vorfahren nur immer als rohe Barbaren geschildert werden, bei denen man weder Kunst noch andere Bildung erwarten dürfe.

Wie die Form dieser Hörner anzudeuten scheint, wurden sie beim Gebrauche in der Weise vom Bläser getragen, daß sie, unter dem sie haltenden linken Arm hindurch nach rückwärts gewandt, genau dem Rücken des Trägers folgend, mit ihrer Schallwindung so gegen dessen rechte Lende lehnten, daß sie der Hornist mit der nach unten gesenkten rechten Hand am Rande des Instrumentes bequem fassen und halten konnte.

Wir begegnen hierbei in der Hauptsache derselben Haltung, wie sie beim modernen Waldhorn gebräuchlich ist. Nur fehlen dem Instrumente die zirkelrunden Windungen und wohl mögen altgermanische Lungen nöthig gewesen sein, um diese Bronzehörner ohne Anstrengung zu blasen, ihr Ton aber mag eine mark- und beinerschütternde Wirkung gehabt haben.

Von nun an verschwinden anscheinend auf Jahrhunderte diese Formen, wenigstens hat sich bis jetzt aus dem Mittelalter keine hierher gehörige Gestaltung auffinden lassen. Erst in Zeichnungen von Scipio Maffei haben wir Abbildungen zirkelförmig gebogener Hörner gefunden, deren kurz ausgeschweifte Schallbecher minder reich verziert sind.

Besonders wichtig für die uns beschäftigende Frage ist ein Holzschnitt, welcher sich in einem zu Straßburg 1502 veröffentlichten Buche befindet. Es ist eine Ausgabe von „Virgil's Opera", welche mit Holzschnitten versehen ist.

Einer dieser Holzschnitte stellt einen Trompeter und einen Hornisten vor, die keck und frisch heitere Tonweisen ihren Instrumenten zu entlocken scheinen, wie es die Stellung der Figuren und deren Gesichtszüge errathen lassen. Der Hornist hat ein dreimal gewundenes zirkelrundes Horn um seinen Hals gehangen, das von ihm mit der linken Hand in der Nähe des Mundstücks gehalten wird, während die rechte Hand tiefer nach unten gesenkt, als Stütze für das Instrument dient. Der ausgebogene Schallbecher geht über die linke Schulter nach vorn zu, zeigt aber wie das ganze Horn moderne Form, es hat genau die Gestalt unseres heutigen Hornes.

Daß der Zeichner dieses Holzschnittes treu nach einem ihm vorgelegenen Muster seine Abbildung gegeben, beweist das Costüm der Figuren, sowie die damals gebräuchliche Gewissenhaftigkeit der deutschen Holzschneider. Auch die Sandsteinfiguren vor dem Jagdschlosse Moritzburg bei Dresden beweisen uns, daß man in Sachsen vor 1638 die Zirkelform der Waldhörner kannte, denn diese Statuen sind um 1670 aufgestellt worden.

Diese Figuren stellen Jäger im Costüm jener Zeit vor, wovon einige große über die linke Schulter gehängte Hörner tragen. Die ganze Form dieser Instrumente ist sehr elegant und geschmackvoll, genau dieselbe wie sie das moderne Waldhorn kennzeichnet, nur bedeutend größer. Das Mundstück ist mäßig groß, die etwas engen ein bis zweimal gewundenen Röhren sind in so großer Zirkelform ausgeführt, daß diese Art Hörner bequem über den Kopf hinweg auf die Schulter gehangen werden konnte, wodurch der Schallbecher an die rechte Hüfte kam oder auch, wie bei dem vorerwähnten Holzschnitt, beim Blasen über die linke Schulter hinaus gehoben werden konnte, um das Hallali weit schallend in den Wald ertönen zu lassen. Gewöhnlich aber bliesen die Piqueur's (Jäger zu Pferde oder zu Fuße, welche den Jagdtroß anführten) diese Art ihrer Hörner in der Weise, daß sie dieselben nur mit der rechten Hand am Mundrohr hielten, den übrigen Theil des Hornes auf den erhobenen rechten Arm auflegten und so den oberen Rand der Stürze ziemlich der rechten Schulter gleich brachten.

Hiermit sind wir an die Zeit herangetreten, in welcher angeblich in Paris unser modernes Waldhorn erfunden sein soll. Wie unbegründet diese Annahme ist, haben hoffentlich die angeführten Belege ergeben. Dagegen geben wir gern zu, daß das Horn gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Paris die gefälligere leichter handliche Form erhalten hat, die wir vordem nicht bemerken. Doch ist damit keine neue Erfindung in Gebrauch gekommen, höchstens eine Verbesserung und eine mindere Schwerfälligkeit; beide freilich von Wichtigkeit für die musikalische Verwerthung des Waldhorns.

Selbst zugegeben, daß von Franzosen zuerst die kleineren Waldhörner gefertigt*) und zu Jagdzwecken benutzt wurden, so läßt sich doch ihre rein musikalische Benutzung von Seiten französischer Componisten zu Anfang des 18. Jahrhunderts nicht auffinden. Im Gegentheil beweisen noch vorhandene Tonwerke von deutschen Componisten, sowie die Personalverzeichnisse der fürstlichen Capellen, daß in Deutschland das Wald- oder Jagdhorn seine erste künstlerische Wohnstätte fand. Daß aber nach Annahme von Fetis sen. der Instrumentenmacher Wieszeck in Prag das Jagdhorn 1720 erfunden haben soll, ist gänzlich unbegründet.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Prag.

Seit den letzten Concerten, über die ich Ihnen berichtet, und einigen nachzüglerischen Wohlthätigkeits- und Bettelconcerten ist auf dem hiesigen musikalischen Boden, — insoweit er die Concertmusik anlangt, — eine vollständige Brache eingetreten. Es wäre auch unmenschlich, bei afrikanischer Hitze und Schwüle noch Jemandem zuzumuthen, ein Concert anzuhören! Das können nur einzelne Institute, z. B. eine Gesangs- und eine Clavierpaukanstalt, — der Name thut nichts zur Sache — die sogar ein Concert ihrer weiblichen Zöglinge „gegen Entrée" veranstalteten, was auf hiesigem Boden in Anbetracht der äußerst hohen Temperatur allenfalls als exotische Pflanze hinzunehmen ist, bei gemäßigter Wärme jedoch sicher nicht zur Reife gelangen würde. Die anderen Institute bescheiden sich so ziemlich mit Vorführung ihrer Eleven den respectiven Eltern und nähern Bekannten im Institutslocale, ohne grade in pecuniärer Beziehung noch etwas Besonderes außer dem Schulgelde zu beanspruchen; selbst das Conservatorium, das sich doch einzig und allein um die hiesigen Musikzustände verdient macht, hat seine jeweiligen Austrittsprüfungen unentgeltlich, und grade dieses Institut könnte mit vollem Rechte das beanspruchen, was in den bezeichneten zwei Fällen geradezu als Ueberhebung betrachtet werden muß.

Einige zeitgemäße Worte über das Conservatorium seien mir hiermit gestattet.

Das Institut besteht aus zwei Abtheilungen, einer dreijährigen Unter- und dreijährigen Oberclasse, nach welchem Cyclus eine neue Aufnahme stattfindet. Der Unterricht umfaßt außer dem Litterarischen, der Harmonie- und Compositionslehre, Aesthetik, Musikgeschichte, Französisch, die Erlernung eines Orchesterinstruments, je nach dem Talente

---

*) Fetis selbst bezweifelt dies.

sogar bis zur vollendeten Virtuosität, und eine dreijährige constante Uebung im Orchesterspiel, wie aus meinen früheren Concertberichten bereits bekannt. Sämmtliche Instrumente, mit einziger Ausnahme des Claviers, das blos in der Gesangsclasse obligat ist, von der Violine bis zur Zugposaune, sind vertreten. Der Unterricht ist unentgeltlich, nur Ausländer haben eine äußerst geringe Summe zu entrichten; das Institut besorgt sogar den austretenden Zöglingen noch Stellen. Der wohlverdiente Ruf als Hochschule der Instrumentalmusik, die wohlaccreditirten Namen der einzelnen Professoren, und die Musterleistungen in den statutenmäßigen Concerten, zeugen für die Gediegenheit des Instituts.

Es hat jedoch auch seine Schattenseiten. So z. B. sind heute noch die Statuten von Anno 1808 in Kraft, die den heutigen Anforderungen in vielen Hinsichten nicht mehr entsprechen können. Das Capital des „Vereins zur Beförderung der Tonkunst" (so heißt die hochherzige Gesellschaft, die das Institut erhält), von dem alles bestritten wird, war zur Zeit der Gründung natürlich sehr hoch, ist jedoch heutzutage unzureichend; die Gehalte der Professoren stehen daher in keinem Verhältnisse zu den jetzigen Lebensansprüchen. Eine Erweiterung des Lehrplanes, eine Mehraufnahme von externen Zöglingen, eine Creirung einer besonderen Abtheilung zum Behufe fernerer Ausbildung austretender Zöglinge, oder angehender Künstler in der Composition, Instrumentation &c., ist aus denselben Gründen unthunlich; der Landesausschuß, der beiden Landestheatern sehr ansehnliche Subventionen zukommen läßt, setzt regelmäßig die erbetene Subvention um mehr als die Hälfte herab: — natürlich! Geschieht doch in unserem theuren Vaterlande für die Kunst so viel wie gar nichts! Von der Uebernahme des Instituts als Landesconservatorium ist erwiesenermaßen keine Idee, die Kunst war von jeher unser Staats-Aschenbrödel! Giebt es doch nicht einmal ein noch so geringes Künstlerstipendium in Böhmen! Und bei den alljährlich (seit 5 oder 6 Jahren) in Wien zur Vertheilung gelangenden Künstlerstipendien wird regelmäßig Ober- und Unterösterreich auf's Bedeutendste berücksichtigt und auf Böhmen z. B. entfällt aus besonderer Gnade jahraus, jahrein ein Einziges, und das hat noch bisher kein Musiker erhalten! Die Schullocalität ist ebenfalls in einem winklichen, zum Theil schon baufälligen Raume untergebracht, der, ehedem ein Kloster, nur nothdürftig zur Schule adoptirt wurde; und das Directorium, das factisch mannigfache Opfer an Zeit und Geld bringt, sträubt sich seit Jahren gegen die Erhebung eines noch so geringen Schulgeldes, — aus wirklichen Humanitätsgründen. — Jedem, der es mit der Kunst ehrlich meint, muß es unendlich leid thun, berücksichtigt man, was unter so schwierigen Verhältnissen wirklich geleistet wird, und was für tüchtige, verwendbare Kräfte alle 3 Jahre entlassen werden. Nicht weniger als dreiundvierzig Zöglinge, die den sechsjährigen Cursus absolvirten, verlassen soeben die Anstalt, darunter sieben tüchtige Solisten. Die vorzüglichsten davon sind die HH. H. Korel (Violoncell), Fl. Zajic, Ott. Schefelt und E. Skalitzky (Violine), R. Peters (Oboe) und W. Sladek (Contrabaß). Alle übrigen sind sehr gut im Orchester verwendbar. Vier stehen bereits in Verwendung beim Deutschen Landestheater, drei sind nach Linz, zwei nach Graz, einer nach Hermannstadt, vier nach Berlin, einer nach Hamburg engagirt, die übrigen dürften in kürzester Zeit placirt werden.

Am 21. und 22. Juli fanden die öffentlichen Austrittsprüfungen statt, und sind hier besonders folgende Zöglinge erwähnenswerth; die Violinisten, Schüler des Prof. Bennewitz: J. Beravansky, fünftes Concert von Molique, J. Slunicko, zweites Concert von Vieuxtemps, O. Kopecky, Concert von Bazzini, Ig. Kallmus, Militärconcert von Lipinsky, J. Gerstner, Concert von Mendelssohn, E. Skalitzky, Ungarische Lieder von Ernst, Ott. Schefeck, Concert von Beethoven und Flor. Zajic, Concert pathétique von Ernst. Die Violoncellisten, Schüler des Prof. Hegenbart: Ulr. Havranek, Concert Amoll von Fr. Grützmacher, J. Peer, Concert Dmoll von Molique, Th. Kretschmann, Concert Amoll von Volkmann und Heinr. Korel, Concert Dmoll von Reinecke. Die Contrabassisten, Schüler des verstorbenen Prof. Hrabe: Pekarek, Concert von Moißl, Hrdina, Adagio und Allegro von Abert, und Sladek, Rondo von Abert. Die Flötisten: Cimbal, Concert von Briccialdi, J. Horina, Concert von Kalliwoda. Der Clarinettist: Aug. Korensky, Concert von Spohr, Schüler des Prof. Pisarowitz. Der Oboist: Rud. Peters, Concert von Maurer, Schüler des nunmehr pensionirten Prof. Bauer. Der Hornist: J. Aubrecht, Schüler des Prof. Janatka, Elegie von Reissiger. — Auch in der Gesangsabtheilung giebt es einige Talente, z. B. Frl. Barth (Sopran) und Frl. Spott (Alt), letztere schon aus einigen Concerten bekannt. Als Professor des Vortrags und der Declamation in dieser Classe wirkt nun schon seit einigen Jahren Hr. Kühns, einer der vorzüglichsten Darsteller unserer Bühne, mit dem besten Erfolge. — Sämmtliche Zöglinge absolvirten bereits gänzlich unter der Direction Krejci's. Das neue Schuljahr beginnt mit Anfang October, und haben wir dem Institute, in Anbetracht seiner gediegenen Leistungen, nur ferneres Prosperiren zu wünschen. —

Ueber das sehr rege Theaterleben, sowie unter anderen über das Gastspiel Mallinger kann ich, aus Ihnen wohlbekannten Gründen, nichts berichten. H. Kafka.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Birmingham. Vom 30. August bis 2. Septbr. wird hier ein Musikfest abgehalten. Die Vocalsolisten sind: Die Damen Tietjens, Lemmens-Sherigton, Edith Wynne, Drasdil, Murska und Patey und die HH. Sims Reeves, Vernon Rigby, Cummings, Santley und Foli; die Instrumentalsolisten: Arabella Goddard, Frl. Sainton und Stimpson. An größeren Werken kommen zur Aufführung: „Elias" von Mendelssohn, „Naemann" von Costa, „Messias" und „Samson" von Händel, „St. Peter" von Benedict, Nala and Damaganti von Hiller und Ode für Chor und Orchester von Stewart. —

Prag. Am 30. und 31. v. M. Prüfungsproductionen in der Musikbildungsanstalt von Proksch. Aus den Programmen führen wir an: Spinnerlied und Rakoczy-Marsch von Liszt, Vorspiel zu „Tristan und Isolde" (Arrangement zu vier Piano's), Präludium von Chopin, Chaconne von Raff, Improvisata von Reinecke, Contredanse von Rubinstein, Compositionen von Bülow, Rheinberger, Kullak, Jadassohn &c. —

Wien. Kirchliche Aufführungen in der Hofkapelle am 18. v. M. Messe, Graduale und Offertorium von Rotter, am 31. Graduale von Henneberg &c. — Am 21. v. M. Schlußproduction des Vereins zur Beförderung echter Kirchenmusik: Kyrie und Gloria aus der preisgekrönten Messe von Silas. —

Zofingen. Unter Leitung des Musikdirector Petzold fand kürzlich die zweijährig wiederkehrende große Musikaufführung statt und brachte Hiller's „Zerstörung Jerusalems". —

Personalnachrichten.

— Der in weiteren Kreisen durch seine Tanzcompositionen bekannte Heinrich Gudera in Leipzig ist als erster Capellmeister am Stadttheater zu Steyer engagirt worden. —

— Der K. S. Kammermusikus Wilhelm Fitzenhagen in Dresden, den Lesern d. Bl. von der diesjährigen Tonkünstlerversammlung her noch in gutem Andenken stehend, hat einen Ruf als kaiserl. russisch. Professor und Concertmeister am Conservatorium der Musik in Moskau erhalten und angenommen. Deutschland verliert durch dessen Weggang einen seiner besten Violoncellisten. —

Vermischtes.

— Am Conservatorium zu Philadelphia sind vier Professuren zu vergeben, für Gesang, Violine, Violoncell und Clavier. Das Engagement währt fünf Jahre bei jährlich steigendem Gehalte von 800 bis 1200 Dollars. Die Abende und zwei Ferienmonate, Juli und August, sind frei. Englische Sprache ist nicht unumgänglich nöthig; dagegen Grundbedingung „daß die Bewerber absolvirte Schüler des Wiener Conservatoriums sind." Nähere Auskunft in der Canzlei der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. —

— Aus Wien geht uns die Notiz zu, daß Dr. Frz. Liszt zwei Flügel bei Friedr. Ehrbar, k. k. Pianofortefabrikant, bestellt, und dem Chef der Firma bei dieser Gelegenheit seine Zufriedenheit über die Ehrbar'schen Instrumente ausgedrückt habe. —

— Da Director Lobe in Breslau das Theater, wie es scheint ohne Grund, geschlossen hat, ist den Mitgliedern desselben von der städtischen Behörde und dem Theater-Actien-Verein gestattet worden, auf eigne Rechnung weiter zu spielen. —

— Das Theater in Barmen ist eingegangen und zwar aus Mangel an Theilnahme des Publicums. —

— Wegen einiger Reparaturen bleibt das Hof-Interims-Theater in Dresden vom 1—10. August geschlossen. —

— Die Wacht am Rhein. Die Königin von Preußen hat an den General-Gouverneur Herwarth v. Bittenfeld folgendes Telegramm gerichtet: „In freudigster, dankbarer Bewegung über die Siege unserer Armee übersende ich Ihnen heute zwei goldene Medaillen für den Dichter und den Componisten des Liedes: „Die Wacht am Rhein", in welchem die begeisterte Vaterlandsliebe bei Bürgern und Soldaten in dieser Zeit den schönsten Ausdruck gefunden hat und welches zu einem wahren Deutschen Nationalliede geworden ist." Auf der Vorderseite der Medaille befindet sich das Brustbild des Königs und auf der Rückseite umgiebt ein Lorbeerkranz die Jahreszahl 1870.

Als Verfasser dieses jetzt überall gesungenen Liedes nennt man — wie die „Didaskalia" berichtet — einen Lehrer Müller in Crefeld. Wie man indessen vor Jahren vom Componisten der „Wacht am Rhein" erfuhr (welcher über 20 Jahre in Crefeld lebte, jetzt in seinem Heimathorte Schmalkalden sich in gedrückten Verhältnissen befindet), so bekam Karl Wilhelm das Gedicht anonym von Mörs zugesandt und hatte den Namen des Verfassers nicht erfahren können. Nach siebenjährigem Aufenthalte in Crefeld war der Verfasser noch nicht bekannt. Auf dem Rathhause in Crefeld befindet sich auch das bekannte Bild: „Die Wacht am Rhein" von Lorenz Clasen. L. R.

Nekrolog.

Dr. Johann Gottlob Töpfer.

Der 8. Juni entriß der musikalischen Kunst und deutschen Wissenschaft in der Person des Prof. Dr. Johann Gottlob Töpfer einen Mann, welcher in beiderlei Beziehungen seit länger denn fünf Decennien so Hervorragendes geleistet hat, daß er in d. Bl. umsomehr ein Ehrendenkmal verdient, als er bis an sein Ende unermüdlich dem wahren Fortschritte und edelstem Weiterstreben huldigte.

Wie so viele große deutsche Geister nicht „den Höhen der Gesellschaft" entsprossen sind, so haben wir auch den zeitlichen Ursprung des verewigten großen Orgelmeisters*) im Volke zu suchen. Johann Gottlob Töpfer wurde am 4. December 1791 in Niederroßla, einem ansehnlichen Dorfe bei Apolda geboren. Die Nahrungszweige seiner wenig bemittelten Eltern waren die Linnenweberei, etwas Ackerbau und Musik. In dem letzteren Umstande lag der Grund, daß der später hochberühmte Sohn und ein jüngerer Bruder, der jetzt noch lebende Organist Ernst Töpfer in Brügge, frühzeitig angehalten wurden, Geige, Clavier und Orgel zunächst nur für die örtlichen Erfordernisse (es war zur Zeit in N. ein trefflicher Adjuvantenchor vorhanden, in welchem Vater Töpfer erster Clarinettist war, abgesehen davon, daß er neben der Geige auch das jetzt ganz und gar hier verschwundene Cymbel trefflich zu handhaben verstand) unentgeltlich bei dem tüchtigen Ortscantor Schlömilch,*) einem sehr gewandten Orgelspieler und achtungswerthen Componisten (er schrieb u. A. eine Fuge über den „Nachtigallenschlag") zu erlernen. In dem genannten von Weimar nur wenige Stunden entfernten Dorfe hatte die Räthin Jagemann (Mutter der spätern hochberühmten Weimarer Primadonna und Freundin des Großherzogs Carl August, Caroline v. Heygendorf) ein kleines Bauerngut, wo sie den jungen Töpfer, der bei den Kirchenmusiken durch seine außerordentlich schöne Sopranstimme ihre Aufmerksamkeit erregt hatte und sich schon frühzeitig mit Bach's Präludien und Fugen trefflich vertraut zeigte, näher kennen lernte. Durch Fürsprache dieser edlen Frau kam der hochbegabte Knabe nach Weimar, wo Concertm. Franz Destouches (geb. 1774 am 14. October in München, gest. daselbst 1844 d. 9. Decbr.) mehrere Jahre T.'s musikalische Studien leitete. Als dieser keineswegs bedeutende Musiker Weimar verlassen mußte und Capellm. A. E. Müller (geb. 1767, 13. Decbr. zu Nordheim, gest. zu Weimar 1817 den 3. Decbr.) sein Nachfolger wurde, erhielt T. bei letzterem weiteren Unterricht und zwar auf besondere Veranlassung der kunstsinnigen Großherzogin Großfürstin Maria Paulowna (deren musikalische Studien T. später, nach Hummel's und Chordir. Häser's Ableben, viele Jahre erfolgreich leitete), während sein Violinunterricht von dem Md. Riemann geleitet wurde. Bis zu dieser Zeit hatte T. das Gymnasium besucht, welches er jedoch später, aus Mangel an Mitteln mit dem Seminar vertauschte, um Lehrer zu werden. Da ihm jedoch hier nur eine gar klägliche Existenz in Aussicht stand (damals höchstens 100 Thlr.), so quittirte er, da namentlich sein entschiedenes musikalisches Talent immer mehr zum Durchbruch kam, leichten Herzens den Schuldienst und fristete lange Jahre seine Existenz einzig und allein durch Clavierunterricht. Auch der Flöte (wahrscheinlich veranlaßt durch seinen noch lebenden intimen Freund Prof. J. C. Lobe in Leipzig, der bekanntlich zu seiner Zeit einer der ersten Flötenvirtuosen war) schenkte T. einige Aufmerksamkeit und componirte Mehreres für dieses Instrument. Vor Allem aber widmete er dem Orgelspiel seine ganze Kraft und erregte gar bald durch sein kirchlich würdiges und poetisches Spiel, durch eminente Technik und besonders auch durch seine überraschenden Improvisationen große Aufmerksamkeit in nahen und fernen Kreisen, sodaß z. B. der (von der Großfürstin zu Vorlesungen eingeladene) Rochlitz nach Anhören einer freien Phantasie und der bewundernswerth registrirten Bach'schen Passacaglia, den bescheidenen Meister stürmisch umarmte und enthusiastisch ausrief: „Herr Professor,**) ich erkläre hiermit in Gegenwart der höchsten und hohen Herrschaften, daß Sie der erste Organist von ganz Deutschland sind; Weimar kann sich zu einem solchen Manne nur höchlich gratuliren".

Am 4. Juni 1817 wurde T. definitiv zum Lehrer der Theorie und des Orgelspiels ernannt und hat in dieser Stellung länger als 50 Jahre durch Wort und leuchtendes Beispiel treulich gewirkt. Eine ziemliche Anzahl Schüler, wie Winterberger (welcher später seine Studien bei Liszt vollendete), Solle in Zeulenroda, Organist Riedel in Neustadt a/O., Franz Schulze in Naumburg, die bereits verstorbenen Md. Anger in Lüneburg, Md. Montag in Weimar, Carl Götze in Berlin, die Organisten Zucker in Zürich, Zeymer in Hof u. v. A. verdanken Töpfer allseitige Anregung und tüchtige Ausbildung. In die Stadtorganistenstelle, welche T. bereits 10 Jahre zu Gunsten seines pensionirten Vorgängers, des originellen Hosca-

*) Diesen Namen verdient er zwiefach: einmal als unerreichter Virtuos und Improvisator, sodann auch als erster Orgelkenner und Theoretiker.

*) Wie fruchtbar einzelne von Thüringens Cantoren in dieser Beziehung gewesen sind, mag u. A. der Umstand beweisen, daß z. B. der renommirte Cantor Völland, des minder fruchtbaren Marschall nicht zu gedenken, in Ettersburg bei Weimar allein beinahe 1000 Stück Kirchenmusiken geschrieben hat, die freilich ihres nur sehr untergeordneten Kunstwerthes halber ziemlich verschollen sind.

**) Diesen Charakter hatte T. in Folge seiner Anstellung als Musiklehrer am Lehrer-Seminar erhalten.

pell-Timpanisten und Correpetitors Eylenstein*) umsonst versehen hatte, rückte er erst 1830 mit 12 Thlr. (!) ein, ja selbst, als T. auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, hat es der allzubescheidene Mann, dem es nicht gegeben war, auf geschickte Weise zu seinen Gunsten zu operiren, niemals höher als zu einer Besoldung von jährlich 500 Thlr. in beiden Stellen gebracht. Trotzdem ließ sich der von seltenster Energie und Begeisterung Durchdrungene in seinem Streben nach den höchsten Zielen nicht beirren und componirte trotz aller Sorge um die bürgerliche Existenz eine ziemliche Anzahl Orgelstücke (die ersten derselben sind bei Peters in Leipzig gedruckt), nämlich eine Cantate (Kirchenmusik) „Anbetung, Preis und Ehre" für gem. Chor und Orch., eine Kirchenarie für Tenor, Orch. und obl. Clarinette „Laut durch die Welten tönt", eine Menge Lieder für gem. und Männerchor oft ganz ergötzlichen, humoristischen Inhaltes, z. B. den drastischen Lachchor, das Doppelmemento ꝛc., von denen leider nur die wenigsten erhalten sind. Veranlassung zu dieser compositorischen Thätigkeit gab die „musikalische Gesellschaft", der T. lange Jahre als sehr thätiges Mitglied angehörte. Für diesen Zirkel schrieb der stets Gefällige u. A. eine Cantate von Horn „Was säuselt im heiligen Hain?" für gem. Chor und Pfte, eine andere umfänglichere Arbeit „Stehn wir im Kreise fröhlicher Weise" für Soli, Chor und Orch., ein komisches Singspiel für gem. Chor und Orch., ein Instrumental-Scherzo u. m. A., wovon, da der anspruchslose Künstler hierauf kaum Werth legte, Manches verloren gegangen ist, das werth gewesen wäre, wegen bedeutender Züge und im Interesse des Entwicklungsganges eines hochbegabten deutschen Mannes erhalten zu bleiben. Von nicht gewöhnlichem Interesse ist eine bei Peters veröffentlichte Claviersonate in Amoll, welche neben tüchtiger thematischer Arbeit auch brillante Technik und treffliche Erfindung documentirt. Auch eine Sonate concertante in Emoll für Flöte und Pfte (seiner fürstlichen Gönnerin Maria Paulowna gewidmet, die einzige Dedication, die wir von T. kennen), Variationen Adur für Flöte und Piano sowie ein Trio in Adur (Härtel) ꝛc. enthalten viel Tüchtiges. Seine eigentliche compositorische Thätigkeit concentrirte T. indeß später einzig und allein auf die Orgel, deren Doppelstudium seine eigentliche künstlerische Mission war. Für diese entstanden eine große Anzahl größerer und kleinerer Vor- und Nachspiele, meistens bei Körner in Erfurt erschienen, darunter namentlich berühmt „Befiehl du deine Wege", „Was Gott thut", „Jesu meine Freude" ꝛc.) sowie höchst werthvolle Concertstücke, z. B. die feurige Emoll-Phantasie, die glanzvolle Dmoll-Sonate, deren ersten Satz der Orgeltitan früher stets bei seinen ebenso interessanten als gefürchteten Orgelrevisionen zu spielen pflegte, Variationen über Vive Henry quatre ꝛc.**) Seine derartigen bedeutendsten Werke hat der Verstorbene indeß erst in seinem höheren Alter, zu Ende der funfziger Jahre geschrieben und es sind in dieser Beziehung mit besonderer Auszeichnung zu nennen: die S. 367 im J. 1867 besprochene „Orgelweihe" für Soli, gem. Chor und concert. Orgel, drei große Choralphantasien für den Concertgebrauch über „Mache dich mein Geist bereit", „Jesu meine Freude" und „Was mein Gott will", von denen ihn namentlich die letzte als Contrapunktisten ersten Ranges†) documentirt. Die beiden ersten Phantasien zeigen ungefähr, wie der stets schlagfertige Orgelmeister seine freien Phantasien, die er in der Regel vorher sorgfältig überlegte, zuweilen aber auch recht glücklich ohne alle Vorbereitung, auszuführen pflegte. Auch die unlängst bei Rieter-Biedermann erschienenen Orgelfugen sind ganz geeignet, den Entschlafenen im besten Lichte zu zeigen. Sie bieten keine lederne Gelehrsamkeit, sondern gemüth- und besonders wirkungsvolle Charakterstücke von zugleich mäßiger Länge und mittlerer Schwierigkeit. Auch zwei Choral- und Präludienbücher, sowie eine Organistenschule (theoretisches Werk) kennzeichnen T.'s ächt künstlerische Thätigkeit in ausgezeichneter Weise. Hätte er auch weiter nichts geleistet, so würde er doch schon deshalb unter den Orgelmeistern ersten Ranges einen Ehrenplatz einnehmen.

*) Lobe erzählt in seinem lesenswerthen Buche „Leben eines Musikers" (Leipzig, Weber), S. 57, ein sehr ergötzliches Factum von diesem Prachtexemplare eines alten handwerksmäßigen Musikus.

**) Das liebliche Andante und der brillante Schlußsatz nebst den Variationen über das gallische Thema, entstanden anläßlich seiner Reise nach Marseille, wo er durch seine maßgebende Autorität ernste Streitigkeiten in Orgelbauangelegenheiten zu schlichten hatte.

†) Etwas Aehnliches in anderer Weise hat bekanntlich Liszt in seiner bewundernswerthen thematischen Excursion über Meyerbeer's Choral Ad nos, ad salutarem geboten.

Seine genialste Leistung aber ist entschieden in der wissenschaftlichen Begründung einer neuen Orgelbautheorie zu suchen. Wegen derselben auf Band 55, S. 38 ꝛc. d. Bl. verweisend, bemerke ich nur, daß gegenwärtig fast alle hervorragenden Orgelbauer wie Schulze, Ladegast, Peternell, Haas, Markussen, Kreutzbach, Sauer, Gerhardt ꝛc. mehr oder weniger die Töpfer'sche epochemachende Theorie in der Praxis verwerthen. Sehr zu beklagen bleibt es, daß es T. nicht vergönnt war, die zweite Auflage seines großen vierbändigen Orgelwerkes, wozu er noch in seinem letzten Siechthum frischen Geistes Material sammelte, zu vollenden. Noch während der Weimarer Beethovenfeier war der unermüdliche Veteran trotz großer körperlicher Schwäche eifrigst bemüht, mit Meister Ladegast für die Disposition der großen Schweriner Domorgel*) vortreffliche Rathschläge zu geben, wie er überhaupt lebenslänglich bemüht war, seine reichen Erfahrungen in edelster Uneigennützigkeit in Kunst und Leben zu verwerthen.

Haben wir in Vorstehendem versucht, dem hervorragenden Künstler und epochemachenden Mann der ernsten Wissenschaft zu schildern, so sei uns schließlich noch vergönnt, auch dem Menschen dankbar gerecht zu werden. In Folge einer an Entbehrungen aller Art reichen Jugend, mannigfacher Kränkungen und Enttäuschungen wegen und einer oft kümmerlichen Existenz*) hatte der Charakter des seltenen Mannes, namentlich in früheren Jahren etwas Abgeschlossenes und Schroffes erhalten, was indeß nach seiner zweiten höchst glücklichen Ehe auf das Erfreulichste gemildert wurde. Hier im traulichen Familienkreise, im Besitze einer edlen, hochgebildeten Gattin und zweier emporblühenden hoffnungsvollen Knaben, von denen der ältere leider im Jahre 1868 starb, konnte man den greisen Meister so unendlich liebenswürdig, heiter, witzig und wahrhaft bieder kennen lernen und ausrufen: Das ist nicht nur ein seltener Künstler, sondern auch ein ganzer Mann. Und das war er auch: rein und makellos stand er in jeder Beziehung da. An allen hervorragenden Erscheinungen in Kunst und Leben eifrig antheilnehmend, urtheilte er mit großer Schärfe und Vorurtheilslosigkeit, auch in dieser Beziehung auf einer beneidenswerthen Höhe der Anschauung stehend. Einen Lichtblick in sein entsagungsreiches Leben brachte u. A. auch sein 1867 glanzvoll begangenes 50jähriges Dienstjubiläum, das wir z. s. Z. in d. Bl. geschildert haben. Obwohl sonst einer seltenen Gesundheit sich erfreuend, nöthigten ihn doch die schärferen Spuren eines organischen Herzleidens, das sich schon Jahrelang vorher angekündigt hatte, im vorigen Jahre zuerst seine Thätigkeit am Großh. Seminar und sodann auch an der Stadtkirche einzustellen, nachdem er noch dreimal seine eminente Meisterschaft (anläßlich eines Concertes des Berliner Domchors, der Weimarischen Lehrerversammlung und privatim zu Ehren einer amerikanischen Reisegesellschaft, die leider den edlen Meister durch ihr höchst taktloses Benehmen bitter kränkte), das Resultat seines enormen Wissens und Könnens entfaltet hatte. Sein Herzleiden stieg Anfangs Juni in furchtbarster Weise und nach viertägigem heißen Todeskampfe hauchte der Vielgeprüfte seine große Künstlerseele aus. Seine Bestattung führte eine große Schaar seiner Freunde (Liszt an der Spitze), Schüler und Verehrer auf die herrliche Ruhestätte, wo auch ein Schiller und Göthe, Hummel u. v. A. die ewige Ruhe gefunden haben. Wenn, wie zu erwarten steht, dem hervorragenden Tondichter und Denker ein gebührendes würdiges Grabdenkmal bereitet wird, so kann man getrost demselben die Göthe'sche Inschrift verleihen:

So feiert Ihn! Denn was dem Mann das Leben
Nur halb ertheilt, soll ganz die Nachwelt geben!

A. W. Gottschalg.

*) Siehe „Urania", Jahrg. 27, No. 7.

*) Um die Orgelbaukunst wissenschaftlich zu begründen, hatte der rastlose Arbeiter der Wissenschaft fast sein ganzes Einkommen verexperimentirt und allen Privatunterricht aufgegeben; denn jene außerordentlich mühsamen Forschungen erforderten nicht nur einen reichen literarischen Apparat sondern auch zahlreiche kostspielige Instrumente, die der Verewigte mit bewundernswerthem mechanischen Genie handhabte und für deren Besitz ihm kein Opfer zu groß erschien. Eine überaus künstliche Uhr, mehrere Erd- und Himmelsgloben, physikalische und mathematische Instrumente von vorzüglicher Qualität ꝛc. zeigen auch hierin seine seltene Begabung.

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.*)

1.

Briefe von Orlando Lasso.

Von den nachfolgenden beiden Briefen Orlando Lasso's ist eine Copie nach dem italienischen Original in meiner Hand. Ich verdanke sie einem bekannten Autographensammler und Handschriftennachbildner in Süddeutschland, der jedoch den Fundort nicht verrathen wollte. Zur Erklärung des Inhaltes, der nicht überall leicht und an einzelnen Stellen trotz des Beistandes eines tüchtigen Entzifferers und Herausgebers venetianischer Staatsurkunden gar nicht zu verstehen war, ist nichts weiter zu bemerken, als daß eben Orlando, seit 1552 Leiter der berühmten Münchener Capelle, entweder von Herzog Wilhelm, an den die Briefe gerichtet sind, oder von dessen Vater, dem regierenden Herzog Albert V. von Baiern nach Italien gesandt war, um dort die erforderlichen Kräfte zum Amusement des Hofes zu engagiren. Es geschah dies übrigens in dem gleichen Jahre, wo Karl IX. von Frankreich Orlando für Paris zu gewinnen suchte, was nur durch den Tod des Königs verhindert ward. Die Handschrift ist eine außerordentlich männlich feste und durchweg klare und verhältnißmäßig gewandte; nur hat das Durchpausen die Sache manchmal etwas verschwommen und schwankend gemacht. Die Uebersetzung lautet:

Mein erlauchtester und fürtrefflichster Fürst und stets höchstzuverehrender Herr.

Bei unserer Abreise von Mantua, wo der Herr Johann Peter mit Kette und Geld reichlich beschenkt worden ist und auch in Ferrara mit einer sehr schönen Kette, sind wir heil und gesund durch die Gnade Gottes in Bologna angelangt, wo wir den König der Luftspringer gefunden haben, einen gar artigen Jüngling, der verschiedentliche Dinge macht, wie Springen aufs Pferd, allerlei Sprüngemachen, mit einem Seil springen, er geht mit zwei großen Stöcken, macht verschiedentliche Waffenspiele, tanzt bewunderswerth gut und kurz macht alle seine Sachen mit solcher Anmuth, daß ich niemals einen seinesgleichen gesehen habe.

Wir hoffen mit dem Beistand des Herrn Fürsten von Florenz, daß er in den Dienst Eurer Excellenz kommen wird. Ich habe hier gleichfalls ausgezeichnete Musiker gefunden, einen sehr seltenen Contrealt für den Herrn Herzog Vater Ew. Excellenz: wenn ich es machen kann daß er kommen will mit einem sehr guten Tenor; ich habe den prächtigen Gerardo gefunden, der uns hat lachen und weinen machen, er ist 56 Jahre alt; wenn Ew. Excellenz damit gedient sein wird, werde ich mein Möglichstes thun, ihn allein mitzubringen, denn er hat Frau und Kinder, wenn es Ew. Excellenz zufrieden ist, werde ich mit ihm eins werden. Ich habe auch einen Jüngling von gutem Aussehen gefunden, der einen sehr guten und sichern Kammerbaß singt und Zinke und Viola sehr sicher spielt, und ich glaube er wird Ew. Excellenz gefallen: ich werde sehen ihn mitzubringen. Ich habe auch ein Mädchen aus guter Familie gehört, von Mezzovilano, welche Herr Johann Baptist gut kannte, dieses junge Mädchen spielt sehr gut Laute, und hat eine sehr schöne Stimme und singt sicher zum Text und zur Laute, und ich glaube sie wird ausgezeichnet werden, denn sie ist ganz Genie und 14 Jahre alt. Ich habe mit ihrem Vater wegen des Vorhabens Ew. Excellenz gesprochen: dieser hat mir versprochen, es sich zu überlegen und mir seinen Willen und Entschluß nach Rom wissen zu machen. Wenn sie nach Baiern kommt, wird sie ein junger Bruder von ihr begleiten, ein feiner junger Mann, der auch selbst ordentlich spielt und singt; ich würde es für werth halten dieses Fräulein zu Ew. Excellenz zu bringen Ich habe mich ferner auch über jenen Julius erkundigt, der Sopran singt, selbiger ist gar gut hier in Bologna bekannt und sie sagen daß er in Stimme und Anlage etwas Seltenes sei, aber er hat Weib und Kinder, sodaß es einige Kosten machen wird, ihn mit so viel Leuten her zu bringen wenn er kommen wollte, und alle hier sagen mir, daß er bereitwillig kommen wird, und sie loben ihn gar sehr als sehr begabt, er spielt Orgel, die Laute mittelmäßig, sodaß wenn Ew. Excellenz ihn will, sie mir schreiben möge, was ich zu thun habe, denn wenn so wie ich hoffe, in Rom die andern Künstler gefunden haben werde, zweifle ich, daß das Geld reichen wird, um so viel Leute als es sein werden, mitzubringen: zuvörderst Gerardo, Benturino, seine Frau, den Luftspringer, ein Knabe von ihm der springt, der Kammerbaß, die zwei in Rom versprochenen, der Diskantist Julius, sein Weib und 3 Kinder, Fräulein Hypolita, welche singt und spielt, mit ihrem Bruder und einem Diener, Lorenzino, Johann Baptist mit seinem Vater, ein guter Zinkenbläser, machen die Zahl von 20 Personen aus, welche außerdem daß sie auf Kosten Ew. Excellenz gebracht werden, alle zusammen 50 Scudi zum voraus zum Präsent verlangen, sodaß ich Ew. Excellenz das alles habe mittheilen wollen. Von Florenz so es Gott gefällt oder von Rom werde ich Ew. Excellenz das Uebrige melden, für jetzt küsse ich unterthänig die Hände Ew. Excellenz zugleich mit unserer ganzen Gesellschaft, indem ich das Gleiche bitte für die Frau Fürstin, die es nicht übel nehme, verzeihen Sie mir Madonna*), in Eile von Bologna am 3. des Monat März 1574.

Ew. Excellenz
unterthänigster Diener
Orlando Lasso.

Mein erlauchtester und fürtrefflichster Herr und Fürst.

Wir sind in Florenz angelangt und morgen wird das Geschenk von Ew. Excellenz überreicht werden. Ich habe schon an Selbe von Bologna aus geschrieben, noch selbigen Abends nachdem ich geschrieben, hörten wir den prächtigen Gerardo, welcher dem Herrn Johann Peter nicht allzu komisch vorkam, denn er geht gern über einen Gegenstand hinaus, (schießt gern übers Ziel?) sodaß ich nicht denke ihn mitzubringen, denn in Florenz haben wir einen von anderer Art gefunden, so wie mir hier in Florenz alle sagen, und wenn er entsprechend sein wird, werde ich sehen ihn zu bekommen, auch findet sich in Florenz jener Janmaria, welche jene kleine Komödie in Landshut gemacht hat, mit seinem Weibe Fiammega, er sagt wenn Ew. Excellenz befiehlt, werde er von hier auf einen Monat oder zwei nach Baiern mit 6 Personen kommen, um Komödien und Tänze und andere hübsche Sachen zu machen, so wenn er kommt, hat Ew. Excellenz den Benturino wenig nöthig, den ich wenig Neigung mitzunehmen habe, in Hinsicht dessen, daß mir seine Frau nicht von genügender Kraft zu sein scheint, und wenn Janmaria mit seiner Gesellschaft kommt, wird es bei Ew. Excellenz stehen, ihn in Ihren Dienst zu nehmen oder nicht, jedoch ich gebe mich in den guten Willen Ew. Excellenz. Es befindet sich hier in Florenz ein Jüngling von 16 Jahren, welcher wie Ew. Excellenz gar artig Violine spielt und mir ganz Genie scheint, er spielt auch die Laute, Posaune, Zinke und Violine, sein Vater ist Trompeter des Fürsten und spielt ordentlich die Leyer, und ich wünsche daß alle beide in den Dienst Ew. Excellenz kommen würden, jedoch habe ich keine Sache abschließen wollen außer in soweit als Ew. Excellenz mir Ihren Willen kundgegeben. In Betreff der Summe, welche mir Ew. Excellenz in Rom geben läßt, so ist sie genug und ausreichend. Schließlich denke ich, daß ich nicht allein nach Baiern zurückkehren werde, wenn Gott mir die Gnade gewähren wird, denn ich habe einen sehr starken Katarrh und einen Husten, der mich stark belästigt, und es sterben hier an diesen Leiden viele Personen, Gott in seinem Erbarmen gebe mir Gesundheit und Zeit, Ew. Excellenz dienen zu können, welcher ich unterthänig die Hände küsse. In Eile, denn die Post geht eben ab.

Florenz den 7. des Monats März 1574.

Ew. Excellenz
unterthänigster Diener
Orlando Lasso.

Dem Erlauchtesten und fürtrefflichsten Wilhelm Herzog der beiden Baiern in München oder Landshut.

[Am Rande.] Ew. Excellenz wolle dieses Ihrem Fürtrefflichen Herrn Vater übergeben.

---

*) Der letzte Satz ist französisch, aber zumal in den beiden Schlußworten nicht recht leserlich.

*) Der Nachdruck dieser Briefe ist nicht gestattet.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 19. August 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) $4\frac{2}{3}$ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 34.
Sechsundsechzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Das Waldhorn.

Eine kunstgeschichtliche Studie

von

Julius Rühlmann.

Erste Abtheilung.

(Fortsetzung.)

Bevor wir auf weitere Erörterungen eingehen, mögen zunächst die Zeitabschnitte bestimmt werden, in welchen die Entwickelungsphasen unseres modernen Waldhorns erfolgen. Zunächst mag vorausgeschickt werden, daß die kreisrunde mehrfach gewundene Form des Tonrohres als die Normalgestalt des Waldhorns bis jetzt verblieben ist und wohl für alle Zeiten verbleiben wird.

Den Zeitabschnitt, in welchem das Waldhorn ohne jegliche Zuthat als höchstens einem Aufstecke-Stimmungs- oder Krummbogen gebraucht wurde, wollen wir die

I. Periode des Naturwaldhorns nennen, von 1700 ungefähr bis 1750 reichend. Die folgende

II. Periode ist die des Inventionshorns mit 1751 beginnend und ungefähr bis 1815 fortdauernd. Hiernach folgt die

III. Periode des Ventilhorns. 1815 bis in die neueste Zeit.

I.

Das Naturwaldhorn finden wir in sehr schön erhaltenen Exemplaren aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts in der Sammlung musikalischer Instrumente der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien; in dem „Nationalmuseum" zu München; im „Germanischen Museum" zu Nürnberg und anderen Orten.

Besonders wichtig erschienen uns die Exemplare in Wien und München. Die zwei Instrumente der Münchener Sammlung namentlich zeigen bei eleganter Form auch schöne Arbeit und Bearbeitung des Metalles. Das eine derselben ist aus Messing, das andere aus Silber, beide von Raoux in Paris 1703 gefertigt und zeigen von der größten Geschicklichkeit des Instrumentenmachers. Die Röhren sind etwas eng; das Mundstück hat einen schön geformten Rand und läuft konisch zu. Beim Anblasen dieser beiden Hörner sprechen die hohen Töne leicht und willig an, wobei die Klangfarbe eine helle und doch volltönende ist.

Wenn wir auf diese beiden Exemplare des National-Museums zu München besonders hinwiesen, so ist damit nicht gesagt, daß die beiden in Wien (Catalognummern „33 und 36") sowie die drei Exemplare in Nürnberg (Catalognummern „35, 36, 37") minder beachtenswerth sind: nur die gute Conservirung der Münchener Instrumnte sollte damit angedeutet werden.

Mit der Jahreszahl 1703, welche sich auf beiden Münchener Exemplaren befindet, ist die Annahme von Fetis sen., daß 1720 in Prag diese Form erfunden wurde, widerlegt, dagegen die Erzählung sehr wahrscheinlich gemacht, welche Gerber 1790 in seinem Lexicon Seite 547 anführt. Der fleißige Forscher theilt mit, daß Franz Anton Graf Spork die ersten derartigen Naturwaldhörner aus Paris nach Böhmen gebracht habe und zugleich zweien seiner Diener, während seines Aufenthaltes in Paris, Unterricht auf dem Waldhorn habe geben lassen. Später, 1710 habe er auch noch einen dritten, mit Namen Sweda aus Lissa in Böhmen, auf seine Unkosten nach Paris geschickt, um daselbst das Waldhorn zu erlernen.

Sehr richtig sagt Hanslick in „Geschichte des Concertwe-

fens in Wien": in Böhmen standen in jener Zeit die fürstlichen Privatkapellen in voller Blüthe, sie waren ein Gegenstand aristokratischen Ehrgeizes. Die reichsten, angesehensten Cavaliere, die Schwarzenberg, Lobkowitz, Esterhazy, Kinsky, so auch Sporke &c. hielten ehedem Privatkapellen, d. h. Musiker, die vollständig in ihren Diensten standen, fürstliche Angestellte oder Hausbeamte, den Sommer auf ihren Gütern, den Winter in Wien oder Prag verbringend, waren diese Edelleute hier wie dort von ihren Musikkapellen gefolgt".

„Die böhmischen Cavaliere brauchten nicht theure Musiker blos der Musik halber zu engagiren, sie forderten einfach von ihren Beamten und Bedienten musikalische Kenntnisse. Die Büchsenspanner und Vorreiter in adligen Häusern durften nicht eher die Livre anziehen, als bis sie das Waldhorn vollkommen blasen konnten." Aus diesem Grunde sehen wir sowohl in Wien als in Prag und Dresden geborene Böhmen als die zuerst bei den Kapellen angestellten Waldhornisten.

In Paris dagegen scheinen die Musiker von Fach in jener Zeit dem Waldhorn noch wenig Werth beigelegt zu haben, denn Sebastian Brossard erwähnt in seinem 1703 zu Paris erschienenen „Dictionair de Musique" das „Cor de chasse" noch gar nicht. Ebenso finden wir in den uns bekannt gewordenen Opern von Lully, Marais, Campra &c., welche in gedruckten Partituren vorliegen, nirgend das Waldhorn verwendet.

In Deutschland hingegen, besonders in Wien, Dresden und München scheint man diesem Instrumente schon früh eine größere Berücksichtigung geschenkt zu haben.

Wenn L. v. Köchel in seinem Werke: „Die kaiserliche Hofkapelle in Wien" (1869) Seite 80 bei der Aufzeichnung des Bestandes der Mitglieder während der Zeit von 1712—1740 zum ersten Male Wenzel Rossi und Frdr. Otto als Jägerhornisten anführt, so darf man nicht glauben, daß erst um diese Zeit das Waldhorn bei der kaiserl. Hofkapelle Verwendung gefunden habe. Es sind 1712 nur zum ersten Male zwei etatmäßige Mitglieder mit 360 fl. Gehalt für das Horn angestellt worden. Schon vor dieser Zeit war in Wien das Waldhorn im Orchester eingeführt, wie sich dies aus den Opern Pulchrea, Elisa, sowie einer Suite für Orchester von J. J. Fux nachweisen läßt, deren Composition in die Jahre 1707—1709 fällt.

Auch Köchel sagt in seiner vorbenannten Schrift: „Das Horn erscheint in den Aufzeichnungen 1712—1738 als Jägerhorn, verschwindet dann — gewiß nur scheinbar — und taucht 1787 als Waldhorn wieder auf, immer in der Zweizahl, wie noch heutzutage". — Nach Küchelbeck's Angabe: „Allerneueste Nachrichten vom kaiserl. Hofe 1732" findet sich in dem Verzeichniß der k. Kammermusik nur ein Waldhornist angeführt, weshalb anzunehmen ist, daß, wenn vor 1712 und nach 1738 bis 1787 keine Waldhornisten als wirkliche etatmäßige Mitglieder dem kaiserlichen Orchester angehörten, dennoch dieses Instrument nicht gefehlt haben wird, da die benannten Werke von Fux, sowie die seiner späteren Nachfolger, z. B. Gluck, Salieri u. s. w. das Waldhorn in der Instrumentirung mit einschließen.

In Dresden wurden schon 1711 zwei Waldhornisten etatmäßig angestellt. In dem allgemein auf Quellenstudien beruhenden Werke „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden" von Moritz Fürstenau (B. II. S. 58) sagt der Verfasser: „Durch Rescript d. d. Dresden, den 26. Februar 1711 wurden zwei Waldhornisten aus Böhmen angestellt, Johann Adalbert Fischer und Franz Adam Samm, jeder mit 300 Thlr. Gehalt". In Wien fertigte man in dieser Zeit die Waldhörner am besten, weshalb man diese Instrumente allgemein von dort bezog. In Dresden zahlte man 1718 für zwei Wiener Waldhörner mit zwei silbernen Mundstücken und 6 Paar Aufsätzen*) (Krummbogen) 50 Thaler.

Bei Erwähnung der Aufsätze (Krummbogen oder auch Aufsteckebogen) sei bemerkt, daß derartige Verlängerungen des Tonrohres schon bei Virdung und Prätorius erwähnt und abgebildet sind, also nichts eigentlich neues waren, da man sie auch bei den Trompeten kannte. An Instrumenten, wo diese Aufsteckebogen zur Benutzung kommen sollen, muß die Aufsatz- oder Mundröhre des Instrumentes gleich um soviel weiter gefertigt sein als der Stift des Aufsteckebogens an seinem unteren Ende es erfordert, um denselben bequem und luftdicht in die Tonröhre einzupassen.

Man kann somit derartige Hörner, die für verschiedene Stimmungen berechnet sind, ohne wenigstens einen kleinen Aufsatzstift gar nicht anblasen, weil das Mundstück nicht festsitzt und der Bläser keinen sicheren Ton erzeugen würde. Da nun alle alten französischen Naturhörner eine solche Einrichtung nicht zeigen, sondern das Mundstück bei denselben unmittelbar auf und in der Tonröhre sitzt, so müssen wir annehmen, daß in Paris für ein und dasselbe Horn verschiedene Stimmungen nicht gebräuchlich waren und somit die verschiedenen Stimmungen für ein und dasselbe Horn für eine deutsche und zunächst Wiener Erfindung halten. Fetis hat somit unrecht, wenn er annimmt, dieselben seien erst 1740 von Prag ausgegangen. 1718 wurden für Dresden, wie oben angegeben, zwei derartige Hörner von Wien verschrieben und angekauft.

Als in Dresden 1711 die ersten Waldhornisten angestellt wurden, müssen auch an anderen Orten Deutschlands die Waldhörner bekannt gewesen oder doch sehr bald darnach bekannt geworden sein, denn Matheson in Hamburg schreibt 1713 „daß das Corno da caccia schon sehr en vogue gekommen" und bemerkt weiter „die brauchbarsten haben F als Stimmung. Sie klingen auch dicker und füllen besser als die übertäubenden und schreienden Clarinen (Trompeten), weil sie um eine Quinte tiefer stehen". — Ebenso müssen auch die sogenannten gestopften Töne beim Waldhorn schon in dieser Zeit bekannt gewesen sein, denn derselbe Autor gedenkt in seinem „Capellmeister" (1739) auch des „edlen Waldhorn", darauf sich vor kurzer Zeit ein Blindgeborener in Hamburg hören ließ, der mehr Klänge hervorbrachte, als eine Orgel hat" (!?)

Allgemein bekannt ist es, daß G. F. Händel in seiner 1715 zu London componirten „Wasserfahrtmusik", sowie J. S. Bach in seinen Cantaten, den „Cöthner Concerten", in der Hmoll-Messe u. s. w. ein und zwei Waldhörner theils als Solo- theils als Füllinstrumente anwendeten.

Ist Deutschland im Allgemeinen die eigentliche Heimath und Pflanzstätte der Blasinstrumente, so müssen wir auch die formelle und künstlerische Ausbildung des Waldhorns im Hauptsächlichsten den Deutschen zuschreiben.

Fetis behauptet in dem angeführten Artikel, daß gegen 1740 ein Instrumentenmacher in Prag, dessen Name nicht erhalten, sich mit der Verbesserung des Jagdhorns beschäftigt und zunächst die Durchschnittslinien des Tonrohres erweitert habe, wodurch die Qualität des Tones weniger spröde und hart

*) Wahrscheinlich standen die Hörner in F, wozu durch die Krummbogen noch E, Es, D, C und tief B hinzukam.

erschienen sei. Ferner sagt Fetis, daß der unbekannte Prager den Schallbecher des Hornes in der Absicht vergrößert habe, damit der Bläser die rechte Hand in den Schallbecher (die Stürze) legen und mit der rechten Hand das Horn nach dem Mundstück zu bequem halten und umfassen könne. Wir können nach den angeführten Beweisen diesen Angaben nicht zustimmen. Fetis sen. bringt nirgend Thatsachen für seine Behauptungen.

Daß Antonio Vivaldi in denjenigen seiner Violinconcerte, die 1740 geschrieben sind, außer Oboen und Fagotten auch zwei obligate Waldhörner zur Begleitung verwendet, ist eine seltene Ausnahme, da die Benutzung der Waldhörner in der italienischen Opern- und Instrumentalmusik in jener Zeit nur in ganz vereinzelten Fällen vorkommt. Französische Werke aus dieser Periode, welche das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein der Waldhörner im Orchester nachweisen, waren dem Verfasser nicht zugänglich. In den ihm bekannt gewordenen Opern von Destouches, Mondouville ꝛc. sind dieselben nicht zu finden. Bläser für das Waldhorn scheint man wenigstens in Paris nicht in Ueberfluß gehabt zu haben, denn Gerber schreibt in seinem Lexicon, „daß man selbst in Paris genöthigt sei, seit geraumer Zeit Waldhornisten aus Böhmen zu holen“.

Bis in das erste Viertel unseres Jahrhunderts hat sich das Naturhorn unverändert in der Gunst der Künstler erhalten, denn alle Waldhornvirtuosen des vorigen wie des jetzigen Jahrhunderts, wenigstens am Anfang desselben, bedienten sich bei Ausführung ihrer Solosätze oder bei der Mitwirkung in Ensemblestücken nur des Naturhornes und zwar eines solchen, welches ohne Aufsteckebogen zu blasen war.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Violine mit Orchester oder Pianoforte.

Leopold Damrosch, Op. 12. **Romanze** in Adur für Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Breslau, Lichtenberg. Partitur 20 Ngr., Clavierauszug 20 Ngr.

——— Op. 3. **Improvisation** über das Schumann'sche Lied: „Wenn ich ein Vöglein wär“, für die Violine allein oder mit Begleitung des Pianoforte. Zweite veränderte Auflage. Weimar, Kühn. Für Violine allein 10 Ngr., mit Pianoforte 22½ Ngr.

Paul Lacombe, Op. 8. **Sonate** pour Piano et Violon. Paris, Maho. 18 Frcs.

Von Werken, welche den Namen Damrosch tragen, dürfen wir schon etwas Gutes erwarten. Die Erwartungen, mit denen ich die vorliegende Romanze zur Hand nahm, sind auch diesmal nicht nur nicht getäuscht sondern sogar weit übertroffen worden. Hier haben wir wieder einmal ein Tonbild, welches den Namen eines Kunstwerks mit vollem Recht verdient. Von Anfang bis zu Ende gewährt D.'s Romanze einen ungetrübten ästhetischen Genuß. Da ist kein einziger geschraubter oder überladener Tact, keine weniger befriedigende Stelle, sondern jeder Ton ist tief empfunden und an seinem rechten Orte, jeder Abschnitt mit gleicher Feinsinnigkeit ausgearbeitet. Die Stimmung ist eine vorwiegend lyrische und so macht das Ganze den Eindruck eines zarten Liebesgedichts, gesungen in einer köstlichen Sommernacht. Ich spreche nicht weiter von der Originalität der Erfindung, der Violinmäßigkeit der Solostimme — die sich bei einem Autor wie Damrosch von selbst versteht — oder von der poetischen Feinheit der Instrumentation; möge jeder selbst das Werk zur Hand nehmen, und wenn er nicht ein trockner Formenmensch ist, so wird er meinem Urtheil gewiß beipflichten.

Wenn auch in dem Clavierauszuge die Klangeffecte des Orchesters wegfallen, so ist Damrosch's Romanze doch auch in dieser Gestalt höchst empfehlenswerth. Alle Violinspieler seien darauf aufmerksam gemacht.

Von seiner „Improvisation“ genügt die einfache Anzeige der neuen Auflage, ein Glück, das bekanntlich musikalischen Werken nicht allzu häufig zu Theil wird, das aber hier völlig verdient erscheint. Da das Werk bereits früher in d. Bl. besprochen und gewürdigt worden ist, so kann ich darauf verzichten, näher auf dasselbe einzugehen.

Die Sonate von Paul Lacombe ist eine ganz achtungswerthe Arbeit, welche deutlich dafür spricht, daß die Principien der neudeutschen Schule nun auch in Frankreich Eingang finden. Ref. kann den Componisten nur ermuthigen, auf dem betretenen Wege muthig weiterzuschreiten, dann läßt sein ganz beachtenswerthes Talent noch schöne Früchte erwarten. Der bedeutendste Satz ist der erste, dessen breit ausgesponnenes Hauptthema:

Allegro moderato.

p f dim. p

ganz interessant verarbeitet ist. Der zweite Satz, Adagio, beginnt mit einer durch edle Melodik und geistreiche modulatorische Behandlung fesselnden Cantilene. Später wird der Charakter düster grübelnd, und hier hält der Componist nicht immer Maaß; man wird sich schwerlich eines etwas beängstigenden Gefühles beim Anhören dieser Toncombinationen erwehren können. Der dritte Satz, Intermezzo, ist weniger bedeutend; die Phantasie läßt den Componisten zuweilen im Stich und dadurch daß er sie zwingen will, ihm zu gehorchen, verfällt er stellenweise in Trockenheit. Das Finale dagegen, Allegro molto apassionato, ist wieder schwungvoll, ja zuweilen von wahrhaft hinreißendem Feuer. Das Hauptthema dieses Satzes hat einige Aehnlichkeit mit dem des ersten, doch scheint dies nur Zufall zu sein. Leider verirrt sich aber der Componist im Seitensatz zu einer so ausgesucht trivialen Melodie, wie sie u. A. selbst der selige Oesten z. B. nicht hätte „ansprechender“ schreiben können, und dadurch wird der Eindruck des ganzen Finales bedauerlich abgeschwächt. — Im Allgemeinen ist aber diese Sonate der Beachtung würdig, und das Talent Lacombe's verdient sicher Unterstützung. Nur dürfte der ganz unverhältnißmäßig hohe Preis (18 Frcs. = 4 Thlr. 24 Sgr.) der Verbreitung nicht sehr förderlich sein. — Die Violinstimme bietet keine großen technischen Schwierigkeiten und könnte mitunter noch etwas reichhaltiger bedacht sein, während die Clavierpartie schon einen ziemlich fertigen Spieler verlangt. —

Rf.

Correspondenz.

Leipzig.

Nach einer mehrmonatlichen Pause ging „Lohengrin" am 11. d. M. vor einem ziemlich gefüllten Hause wieder in Scene, und zwar mit Frl. Mahlknecht als Elsa. Obgleich genannte Dame eigentlich Coloratursängerin ist und sich mehr für das heroisch-dramatische Fach eignet, so wußte sie dennoch auch die mehr lyrisch gehaltene Partie der Elsa recht befriedigend darzustellen und das „zart Weibliche" zur Erscheinung zu brigen. Daß sie die Situation der leidenschaftlichen Aufwallung im letzten Act, wo sie Lohengrin um Nennung seines Namens bestürmt, ganz besonders gut wiedergeben würde, war zu erwarten. Hr. Groß hatte insofern seine Partie verbessernd aufgefaßt, als er in der letzten Scene am Meere, während Ortrud gegen Elsa wüthend eifert, seine stumme Situation durch entsprechende Mimik und Gesten belebte, was auch durchaus erforderlich ist; denn sein früheres bloßes Zuschauen war ganz undramatisch und auffällig störend. —

Am 13. d. M. gastirte eine junge Sängerin, Frl. Adolphine Mayer vom Stadttheater zu Brünn als Dinorah und gestaltete diese Partie durch graziöses Spiel und Gesang so angenehm als möglich. Sie besitzt eine wohlklingende, umfangreiche Sopranstimme und bedeutende Coloraturfertigkeit. Einige Töne scheinen zwar nicht ganz mit den anderen hemogen zu sein, das läßt sich aber durch sorgfältiges Studium in der Registerausgleichung noch erreichen. Ebenso wird sie die einigemal bemerkbar gewordenen Gaumentöne zu vermeiden wissen. Mitunter kamen Passagen weniger glatt und fein heraus, dennoch ist ihre Gesangsvirtuosität schon bedeutend zu nennen und bei weiter fortgesetztem Studium einer höhern Vervollkommnung fähig. Sie würde hinsichtlich ihres Stimmenfonds und dramatischen Talentes uns Frl. Lehmann hinreichend ersetzen. Dr. S.

Paris.

Die seit Jahren in Paris eingebürgerte Absurdität des Concurses für den „römischen Preis" fand auch heuer wieder ihre neue Auflage. Man glaubt noch immer der Kunst einen Dienst zu erweisen, und das musikalische Talent junger Männer auf den Höhepunkt seiner Entwicklung zu bringen, indem man sie noch in Rom Composition studiren läßt. Eine Cantate von Dutheil, betittelt „Le Jugement de Dieu" wurde für diesen, gelinde gesagt, unnützen Zweck auserkoren, und der unglückliche Sieger, welcher nun Gelegenheit haben wird, wie vor ihm schon so manche Andere (wir erinnern an die diesbezüglichen Memoiren von Berlioz) sich in Rom durch zwei Jahre hindurch mit Nichtsthun zu beschäftigen, nennt sich Maréchal. Nun, in dem heutigen Rom, wie überhaupt in dem heutigen musikalischen Italien wird derselbe es schwerlich zu einem „Marschall der Kunst" bringen, wenn nicht großes Genie in ihm steckt. Die Zeiten ändern sich, und auch die Kunst hat sich heutzutage einen ganz andern Boden der Entwicklung erkoren. Das wahre Italien der Musik ist nunmehr Deutschland — und ihr Rom ist viel eher in Leipzig, Berlin und Wien zu finden, als in jener verkommenen Stadt, wo soeben die päpstliche Unfehlbarkeit zum Dogma erhoben worden ist. Es wäre an der Zeit, daß der Pariser Minister der schönen Künste den Bestimmungsort der Gewinner der römischen Preise demgemäß abändere. Die Thatsache schon, daß alle besseren Musikproductionen in Paris sich ausschließlich von deutscher Musik nähren, weist auf diese Nothwendigkeit hin — und es würde den absolvirten Zöglingen des Pariser Conservatoriums gewiß in keiner Weise schaden, wenn sie sich mit der Kunstpflege in obgenannten deutschen Städten und in deren Conservatorien vertraut machen wollten. —

Ein ecclatantes Beispiel hierfür, wo eigentlich die Hoheschule der Musik zu suchen sei, lieferten wieder die diesjährigen öffentlichen Conservatoire-Concurse. Schon seit mehreren Jahren werden hier Eleven, welche in Deutschland ihre Vorstudien genossen, mit den ersten Preisen ausgezeichnet, und ist beinahe jeder talentvolle junge Mann, welcher von deutscher Muttermilch der Musik genährt wurde, einer solchen Auszeichnung und der Ueberlegenheit über seine französischen Concurrenten sicher. Es sind diesmal beinahe ausschließlich deutsche, oder in Deutschland vorgebildete Eleven, welche im Pianoforte-Concurs zu Auszeichnungen gelangten. Ein alleiniger erster Preis wurde einem jungen Baier, Hrn. Carl Beck, zuerkannt, welcher Mendelssohn's Capriccio (Op. 22) mit einer Sicherheit, Kraft, Nuancirung und geistigen Auffassung spielte, gegen welche das Spiel der übrigen Concurrenten farblos und schülerhaft erscheinen mußte. Carl Beck kennt alle classischen Pianoforte-Werke, spielt Franz Liszt's unerreichte Bravourstücke auswendig, und hat, neben einem außergewöhnlichen Gedächtniß und einem beachtenswerthen Compositionstalent, noch den Vortheil für sich, bereits früher seine Kraft in dem Feuer öffentlicher Concert-Vorträge gestählt zu haben, — und verdankt demnach seinem kaum einjährigen Aufenthalt im Pariser Conservatorium weiter nichts — als eben nur den ersten Preis. Ich signalisire Ihnen den Namen dieses jungen Künstlers als Einen, welcher in der Reihe ausgezeichneter Pianisten eine Rolle zu spielen berufen ist. Die übrigen Concurrenten, welche mit Auszeichnungen zweiten und dritten Ranges bedacht wurden, sind die HH. Riessler, Dolmetsch, Wormser, und de la Nux, letzterer ein Sohn des hier lebenden bekannten Pianisten, eines der hervorragendsten Schüler Liszt's, und welcher unter den letztgenannten die beachtenswerthesten künstlerischen Qualitäten beurkundete. — In dem Concurse des schönen Geschlechtes siegte die sechzehnjährige Holländerin Frl. van Lier mit dem sechsten Concert von Herz.

Ein besseres Schicksal, als der Reprise des echtdeutschen Weber'schen „Freischütz" in der Opéra, in dessen Geist sich die französischen Sänger noch nicht hineinzuleben vermögen, wurde der neuen Oper Flotow's „L'Ombre" (Der Schatten) in der Opéra comique zu Theil. Das Werk ist in dem leichten, gefälligen und graziösen Style der „Martha" gehalten, enthält nur vier handelnde Personen, und weder Nebenrollen noch Chöre. Man sieht, daß die Autoren (den Text hierzu schrieb Saint Georges) wenigstens nicht durch Uebermaß der Mittel blenden wollten. Die Handlung, welche in der Zeit der französischen Protestanten-Verfolgungen spielt, ist wohl nicht ganz neu, doch voll spannendem Interesse und mit bühnenkundiger Hand verfaßt. Einzelne Musikstücke, so namentlich die Quartett-Ensemble, und mehrere Romanzen dürften die Reise durch die Welt und durch sämmtliche Drehorgeln machen — und gleich den Martha-Erfolgen, könnte es geschehen, daß wir nun fortwährend mit unzähligen Quadrille-Arrangements u. s. w. aller Orten gemartert werden. Die Aufführung von Seiten der Damen Priola und Marie Roze und der HH. Maillet und Montjauze ist vorzüglich. Die über Verdienst gefeierte Sängerin der Opéra, Frl. Nilßon reist nächster Tage mit Impresario Max Strakosch, und in der künstlerischen Gesellschaft von Vieuxtemps, dem Baritonsänger Berger u. A. nach New-York zu einer längeren Concert-Tour in Amerika. — Die musikalischen Productionen in Paris beschränken sich gegenwärtig auf Kriegs- und Revolutionslieder, die Marseillaise, der Chant de départ, Chant de Girondin und le Rhin (Gedicht von Alfred de Musset, Musik von Felicien David) obenan. Frl. Saß und Hr. Faure echauffiren hiermit die Elegants der Opéra, die Volksliedersängerin Theresa hingegen enthusiasmirt die Blousenmänner. Und so hat die Kriegsmusik wieder über die Friedenshymne der Pariser Welt-Aus-

stellung die Oberhand gewonnen. Vielleicht schreibt irgend ein Beethoven-Epigone bald eine neue Kriegshymne: „Schlacht von Waterloo". Während die Künstlergesellschaften aus Ems und Baden ihren raschen Rückzug nach Paris angetreten, haben andere Pariser Künstler angesichts der losgelassenen Kriegsfurie, ein friedliches Asyl in dem aufblühenden spanischen Baden, San Sebastian gefunden. Es wird uns von den außerordentlichen Erfolgen berichtet, welche die Violinisten Czele und Dupuis, Pianist Carl Beck, Violoncellist Miretzky, Cornettist Müller und Max Scherek als Musikdirigent mit seinen effectvollen Phantasien und Original-Compositionen, ernbten. Die deutsche Sängerin Frl. Emma vom Busch und Sivore und Bottesini werden nächster Tage daselbst erwartet. Der Grundstein des neuen, nach dem Muster von Ems zu erbauenden Cur-Hauses wird am 15. August unter besonderen Feierlichkeiten gelegt werden, und werden im nächsten Jahre im neuen großartigen Concert- und Theatersaale daselbst Musik-Feste mit großem Orchester stattfinden. Und so ist es ein entlegener Punkt in dem reizenden Golf von Gascogne, in dem angeblich für Kunst und nationalen Ruhm verlorenen Spanien, wo die Musik von einigen deutschen Künstlern gepflogen, während an der Grenze von Deutschland „die Völker aufeinanderschlagen", um ihre civilisatorischen Rechte geltend zu machen. —ke.

Schwerin.

Nach Schluß der Hoftheater-Saison verließ Hr Hofmusikdirector G. Härtel Schwerin, um während der Ferien in Gemeinschaft mit seinem Freunde, dem seit mehreren Jahren in Rußland wohnhaften Pianisten Hrn. Ed. Sipp aus Leipzig in den Städten an der Wolga Concerte zu geben; die beiden Künstler haben die Städte: Torschok, Twer, Uglitsch, Kaschin, Mologa, Rybinsk, Jaroslaw ꝛc. besucht. Ueber das Auftreten dieser Herren in Torschok äußert sich die Localzeitung: „Morgen den 21. Juni (4. Juli) findet das dritte Concert der HH. Hofmusikdirector Härtel und Eduard Sipp statt. Schon bei dem ersten Auftreten der genannten Herren wurde das Publicum von den musikalischen Leistungen im höchsten Grade befriedigt. Die Sonate von Beethoven zu Anfang des Concerts wurde vorzüglich executirt. In Hrn. Sipp, welcher seine Studien auf dem Conservatorium in Dresden machte, lernten wir einen ausgezeichneten Clavierspieler mit wohlklingendem Ton und abgerundeter Technik kennen. Auch verstand es der Künstler, seinem Spiel durch geistig musikalisches Verständniß eine künstlerische Weihe zu verleihen. Herr Sipp trug Solostücke von Chopin, Heller ꝛc. und eigne Compositionen vor. Hr. Härtel spielte Variationen über ein russisches Thema für Violine von F. David, Concert von Beriot und eine Humoreske eigner Composition. In letzterer entfaltete der Künstler seine Virtuosität, während er in den ersteren Piecen durch sein elegantes und seelenvolles Spiel das Publicum entzückte. Die Humoreske wurde da capo verlangt. Im zweiten Concert gefiel hauptsächlich die Militär-Phantasie von Leonard und Galop di Bravura von G. Härtel. Auf allgemeines Verlangen trug Hr. Härtel nochmals die russischen Variationen von F. David vor.

Mittweida.

Der 10. Juli 1870 ist in der Musikgeschichte unserer Stadt ein epochemachender Tag, denn an demselben kam es durch Veranstaltung des mitgliederreichen Schillervereins unter der tüchtigen Direction des Hrn. Cantor Seyrich zur ersten großen Musikaufführung hier und zwar wurde Haydn's „Schöpfung" in der Stadtkirche mit dem besten Erfolge zu Gehör gebracht. — In Frl. Gutzschebauch aus Leipzig hatte die Sopranpartie eine ausgezeichnete Vertretung gefunden. Die Künstlerin beherrschte alle technischen Schwierigkeiten mit einer wohlthuenden Sicherheit und ihr Vortrag war so seelenvoll, wie wir die Partie niemals besser gehört haben. Hr. Musikdirector John aus Halle, der die Tenorpartie sang, hat ein sehr wohlklingendes Organ. Sein von Sicherheit zeigender Vortrag litt aber an großer Kühlheit und wurde nur gegen das Ende hin etwas wärmer. An Hrn. Cantor Finsterbusch aus Glauchau haben wir namentlich seine gute Textaussprache, seine volle, sonore Stimme, seine glückliche Erfassung der Composition zu rühmen und constatiren wir gern, daß sich Hr. Finsterbusch als tüchtiger Sänger in jeder Beziehung erwiesen hat. — Der Sängerchor zeigte durchgehends Sicherheit und ließ nichts zu wünschen übrig, nur hätte er noch stärker sein sollen. — Das in gutem Rufe stehende, diesmal verstärkte Stadtorchester leistete das Möglichste, wenn wir auch nicht immer in Bezug auf Technik und Vortrag einverstanden sein konnten. — Möge der erste glückliche Erfolg einer großen Musikaufführung den Muth zum Weiterschreiten auf der betretenen Bahn anfachen!

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Leipzig. So wie der „Zöllner-Bund" am 4. d. einen patriotischen Liederabend abgehalten und eine Einnahme von über 800 Thlr. erzielt hat, so gab der Verein „Andante-Allegro" am 17. zu Gunsten des Internationalen Hülfsvereins ein Concert. Mitwirkende waren: Frl. Bosse, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, Frl. Borrée, die HH. Reinecke, Paul Quasdorf, Gumbert, Mitterwurzer und Groß sowie die Männergesangvereine „Merkur" und „Sängerkreis" unter Direction von V. E. Neßler. —

Personalnachrichten.

— Carl Gloggner, Gesanglehrer am Leipziger Conservatorium, hat ein günstiges Engagement in Amerika angenommen. —

— Der Gesanglehrer Fr. Schmitt, durch seine Gesangschule bekannt, beabsichtigt von Wien nach Berlin überzusiedeln, wo ihm bereits eine amtliche Stellung in Aussicht gestellt sein soll. —

— Bekekirsky ist in Berlin eingetroffen. —

— Joseffy ist von Nikolaus Rubinstein für Moskau engagirt. —

— Der greise Auber ist Besorgniß erregend erkrankt. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Abert's „Astorga" hat in Wien Fiasko gemacht. Wiener Berichte schreiben mehr über Wagner, Weber, Flotow und Abt, als von Abert. — Durchschlagenden Erfolg hatte der „Fliegende Holländer" im Drury-Lane-Theater in London. — „Lohengrin" und „Fliegender Holländer" werden gegenwärtig im Wiener Hofoperntheater inscenirt. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Von Emil Naumann's Werk „Die Tonkunst in der Culturgeschichte" ist kürzlich die zweite Hälfte des ersten Bandes erschienen. — Vor einem kleinern Kreise kam kürzlich in Leipzig ein neues Violinconcert mit Orchester von Svendsen zur Aufführung, welches von Hörern gerühmt wird. — Der zu Anfang d. J. in d. Bl. erschienene Artikel: Beiträge zu einer systematisch-methodischen Technik des Clavierspiels von Anton Rée, ist soeben in dänischer Sprache mit noch einigen Ergänzungen als Broschüre erschienen. —

Vermischtes.

— Zur Preisbewerbung der zweiten Michael Beer'schen Stiftung, diesmal der Musik bestimmt, ist bei der königl. Akademie in Berlin nur eine Arbeit eingegangen, welche jedoch nicht für preiswürdig erkannt wurde. Wird man endlich zugeben, daß die Bestimmungen des Testaments (sechsmonatliche Kunstreise nach Italien ꝛc.) unhaltbar sind? —

— Die Anmeldungen für das neue Schuljahr am Wiener Conservatorium sind vom 15. September an festgesetzt. —

— In Hamburg und Frankfurt a. M. sind die Theater wieder eröffnet worden. —

— Die Dresdner Liedertafel veranstaltet jeden Sonnabend patriotische Liederabende. —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.

2.

Wilhelm Friedemann Bach.

Das Original des folgenden Briefes ist in meinem Besitz als Geschenk des Frl. von Griesheim in Braunschweig, die es aus dem Nachlasse des Adressaten, des besonders durch seine Shakespeareübersetzung bekannten Professor Eschenburg dort erhalten hat. Das Schreiben stammt aus der Zeit, wo der unglückliche Mann bereits Jahre lang in völliger Verkommenheit mehr auf der Landstraße und in niederen Schenken als in Städten und gebildeten Häusern zu finden gewesen war und jetzt noch einmal in Berlin einen Anlauf zu einem ordentlichen Thun und Wandel genommen hatte. Aus Nahrungsnoth hatte er sogar die werthvollen Manuscripte seines Vaters, deren größeren Theil als ältester Sohn er bekommen hatte, in aller Welt verschleudert. Ob auch die hier erwähnte „Kunst der Fuge", deren gestochene Platten sein Bruder Ph. Emanuel besaß, das Original des Werkes ist, ist natürlich nicht zu bestimmen, doch ist es sehr wahrscheinlich. Auch die „Kirchen-Musiquen und Jahrgänge" mögen Manuscripte des Vaters sein, die dann bei den trüben Verhältnissen Friedemanns wohl ebenfalls bald „lege auctionis in Geld versetzt" worden sind. In Braunschweig hatte man sich Mühe genug gegeben, den Verlornen wieder auf den rechten Weg zu bringen. Besonders Eschenburg mag dabei thätig gewesen sein. Denn er liebte die Musik sehr, hat auch mancherlei darüber geschrieben und namentlich viel fremde Operntexte übersetzt. Der Brief selbst lautet:

Hochedelgebohrner
Hochzuehrender Herr Professor!

Zu Dero getroffene Mariage, wie ich vernehme, gratulire ich von Hertzen und wünsche beiderseits alles Wohl.

Ich bin meistentheils abwesend gewesen, und habe verschiedene Veränderungen auf Reisen gehabt, sonst hätte mein vor fast 4 Jahren abgelaßenes Schreiben continuiret, und wußte also, wie ich gehört von Dero vorhabenden Reisen keinen sicheren Aufenthalt von Ew. Hoch Edel geb., wenn Tt. Ueberbringer Dieses Hr. v. Münchhausen mir nicht sichere Nachricht von Ew. Hoch Edel geb. überbracht hätte. A propos Haben Ew. Hoch Edelgeb. Dero Musicalia verauctionirt? Meine Abreise aus Braunschweig war so eilfertig, daß ich keinen Catalogue von meinen hinterlassenen Musikalien und Büchern machen konnte, auf die Kunst der Fuge von meinem Vater und Quanzens Anweisung auf der Flöte kann mich noch besinnen, die andern Kirchen Musiquen und Jahrgänge wie auch Bücher haben Ew. Hoch Edelgeb. en honethomme aufgehoben und mir versprochen mit Zuziehung eines verständigen Musici sie lege auctionis in Geld zu versetzen. Ich bin nebst meiner gehorsahmen Empfehlung an Dero werthe Angehörige, Madame und Mademoiselle Braun, an das Matthieusesche Hauß und andere hinterlassene gute Freunde mit aller Hochachtung

Berlin den 4. Juli 1778. Ew. Hochedelgeb.
ergebenster Diener
W. F. Bach.

Ich wohne bis Michaelis bey der Laufbrücke in Commissair Dunkels Hauße.

3.

Carl Philipp Emanuel Bach.

Die nachfolgenden Briefe sind gleichfalls an Eschenburg gerichtet und stammen sämmtlich aus Braunschweig, der erste aus der Autographensammlung des Frl. Vieweg. Klopstock's „Morgengesang am Schöpfungstage" war im Jahre 1783 geschrieben.

1.

Liebster Herr Professor,

Mein Morgengesang ist hier. Ich werde die Ehre haben, Ihnen mit einem Exemplare ein schlechtes Geschenk zu machen. Befehlen Sie außerdem für gemeldete Liebhaber mehrere, so stehen sie zu Diensten für den Pränumerationspreis, nehmlich 1 Thlr. 16 gr. conventionsmünze fürs Stück. Beikommenden freundschaftlichen Aufsatz von Cristern (?) wenn Sie ihn noch nicht haben, empfehle ich gleichfalls Ihrer Güte. Nun erlauben Sie gütigst, daß ich Sie an Ihr Versprechen erinnern darf. Unsere künftige Passion ist aus dem Matthäus genommen. Nach den Worten: Das Fleisch ist schwach rc. im 26. Cap. im 41. Verse wünschte ich mir eine Arie. Ingleichen nach den Worten: Die Schriften des Propheten Cap. 26, V. 56. Ferner nach den Worten: Der Landespfleger sehr verwunderte Cap. 27, V. 14. Und endlich nach den Worten: Daß sie ihn kreuzigten, Cap. 27. V. 31 Diese 4 Arien erwarte ich von Ihrer Güte. Vor Zweien dieser Arien, es seien welche es wollten, bäte ich noch, wenn ich dürfte, eine kurze Einleitung durch ein Accompagnement.

Ich bitte 1000 mahl um Vergebung und beharre nebst vielen Empfehlungen mit wahrer Hochachtung und Liebe

Hamburg den 2. Oct. 84. Ihr alter treuer Freund und
Diener Bach.

Könnten Sie mir wohl für Geld und gute Worte das in Kupfer gestochene Portrait vom seel. Herrn Professor Zachariä „Ihrem [ausgerissen] verschaffen?*)

2**)

Hamburg, d. 1. Dec. 84.

Für den so freundschaftlichen Inhalt Ihres geehrtesten Schreibens danke ich Ihnen, liebster Herr Professor, ganz ergebenst. Sie erhalten hierbey 7 Morgengesänge, 6 Stück zum Versilbern und mit dem 7ten habe ich die Ehre, Ihnen ein schlechtes Geschenk zu machen. Was nicht verkauft werden kann, kann so lange liegen bleiben, bis ein Freund mir solche von der Messe wieder zurückbringt.

Für Ihren gütigst versprochenen Passionstext danke ich Ihnen gleichfalls verbundenst, nur bedaure ich, daß ich dies Jahr keinen Gebrauch davon machen kann, weil die bevorstehende Passion schon unter den Händen meines Copisten ist. Indessen erbitte ich mir Ihre schönen Gedanken, in so fern etwas davon fertig, gelegentlich aus.

Lebe ich noch übers Jahr, so kann ich davon etwas gebrauchen. Zachariäs Portrait habe ich nun schon: aber wie glücklich wäre ich, wenn ich Ihr liebes Portrait, gezeichnet, meiner Sammlung beifügen könnte? Sie sind nicht nur Liebhaber und Kenner unserer Kunst, sondern auch Schriftsteller, dergleichen ich mehrere habe, und nb. einer meiner besten Freunde. Hr. Schwanenberger und Hr. Fleischer werden mir sehr willkommen seyn. Besuchen Sie uns bald wieder und lieben Sie ferner den Ihrigen Bach.

3†)

Hamburg den 27. Jan. 85.

Aus beykommender Zeitung werden Sie, liebster Herr Professor, mein Schicksal wegen der Cantate, welche wegen der zu großen Kosten nun nicht gedruckt wird, ersehen. Claviersachen passen in mehrere Hände, als Partituren.

Darf ich nun wohl für meinen 5ten Theil Sonaten auf Ihre gütige Vorsorge Hoffen und ergebenst bitten?

Ich bin lebenslang
ganz Ihr
Bach.

[Außen:]
Hrn. P. Eschenburg.

4††)

Hamburg, den 14. Dez. 85.

Liebster Herr Professor.

Erlauben Sie mir gütigst, wegen vieler Geschäfte, diesmahl kurz zu schreiben. Für den gütigst eingesandten Louisdor danke ich, obwohl etwas spät, doch gehorsamst. Hierbey erhalten Sie 1) den Morgengesang und 1 Exemplar von meiner 5ten Sammlung als ein schlechtes Geschenk von mir; 2) 3 ditos von der 5ten Sammlung zur beliebigen Versilberung à 1 Thlr. 16 gr. pro Stück, wie die Pränumeration war. Mit dieser letzten Comission hätte ich Sie gern verschont. Ich kenne Ihr edles Herz für mich und bitte also recht sehr, niemanden das geringste aufzudringen und lieber die Exemplare auf ihrer Messe einem hiesigen Kaufmanne, den ich dazu erbitte, wieder einzuschicken.

Ich lebe und sterbe der Ihrige
Bach.

---

*) Burney erzählt im „Tagebuche seiner musikalischen Reisen" von seinem Besuch bei Ph. E. Bach 1772: „Den Augenblick, da ich ins Haus trat, führte er mich in ein schönes großes Musikzimmer, welches mit mehr als hundert und fünfzig Bildnissen von großen Tonkünstlern theils gemalt theils in Kupfer gestochen ausgeziert war." Zachariä ist der Dichter des bekannten „Renommisten", der ebenfalls Professor am Carolinum in Braunschweig war und 1777 starb.

**) Im Besitz von Fräulein von Griesheim in Braunschweig.

†) Im Besitz der Frau Rath Köchy in Braunschweig.

††) Im Besitz des Herrn Buchhändler Leibrock in Braunschweig.

Kritischer Anzeiger.

Ferd. Möhring, Op. 72. **Sechs Gesänge** für den vierstimmigen Männergesang. Zwei Hefte. Schleusingen, Glaser. Partitur 22 Sgr., Quartettstimmen 28 Sgr.

Karl Kuntze, Op. 157. **Die Herren Ehemänner.** Humoristisches Männerquartett. Schleusingen, Glaser. Partitur 8 Sgr., Stimmen 16 Sgr.

Möhring's sechs Lieder sind in leichter gefälliger Melodik gehalten und nicht schwer, demzufolge auch minder geübten Vereinen zugänglich. Das erste, zweite, vierte und sechste Lied können wir als ganz besonders gelungen bezeichnen, ohne deshalb die andern beiden ganz zu verwerfen. Wir empfehlen dieselben nicht blos wegen ihrer gefälligen Melodik, sondern auch hinsichtlich ihrer höhern musikalischen Bearbeitung. Jedoch dürfen wir auch ein paar Unschönheiten nicht ungerügt lassen. In einem Jagdchor: „Der Wald, der grüne Wald" u. s. w. läßt der Componist die Stimmen in die schrecklich klingende Dissonanz a, b, c übergehen, aber nicht etwa auf einem Viertel vorübergehend, sondern die drei nebeneinander liegenden Töne müssen einen ganzen Tact hindurch viermal gesungen werden. Dergleichen Schroffheiten sind wohl in aufgeregter, leidenschaftlicher Stimmung der Situation entsprechend, nicht aber den harmlosen Worten „Wald und Hain" angemessen. In No. 5 treten auch einigemal kleine Secunden neben einander auf, gehen aber schneller vorüber. Doch werden wackere Sänger vor diesen paar Dissonanzen nicht zurückschrecken und die Lieder dennoch liebgewinnen, denn sie enthalten auch schöne Consanzen. —

Der Komiker unter den Männergesangscomponisten, Karl Kuntze, dem wir so viele beliebt gewordene Lieder zu danken haben, giebt uns wieder ein Product seiner komischen Muse, das aber gegen die frühern bedeutend zurücksteht. Wenn ein Componist immer nur ein und dieselbe Kunstgattung cultivirt, weiter nichts als Lieder- oder Clavierwerke componirt, so wird er sich gar bald ausschreiben, wie man zu sagen pflegt; d. h. er bringt zuletzt triviale Phrasen, Wiederholungen und schwache Umänderungen des früher Gegebenen. Dies würde selbst dem productivsten Geiste passiren! Mozart, Beethoven und andere große Männer waren in allen Kunstgattungen thätig; componirten Orchester- und Clavierwerke, geistliche und weltliche Lieder, Quartette, Opern, Oratorien u. A. Herr Kuntze hat sich aber auf das allerengste Fach beschränkt, er componirt nur Männerlieder, sogar nur ein Genre derselben — komische Männergesänge! Bei solch' eng begrenzter Thätigkeit kann er — selbst wenn er mit der reichsten Phantasie begabt wäre — nichts Neues, Interessantes mehr schaffen. Dies wird durch vorliegendes Lied bestätigt, das leider auch den allerschwächsten Text zum Inhalt hat. Hier eine Stelle: „So zum Beispiel wenn ein Ehemann Abends trinkt sein Töpschen Bier, na wenn's auch zwei sind! und's die Frau partout nicht leiden kann, und gneckert und stäckert für und für! Wenn's denn nun ein Schnitt mal mehr wird, das ist wohl möglich! oder er sich in der Uhr irrt, auch nicht unmöglich! und er kommt zu ihr, selig vom Plaisir, und sie geht nun los in Eckern, hast du nicht geseh'n! läßt die Haustrompete schmettern, na das wäre schön" u. s. w. Die Pointe ist dann: „Hucken, immer weiter hucken, denn wer nicht hucken kann, der werde kein Herr Ehemann". Dergleichen steht nicht nur unter der Poesie, sondern sogar noch unter dem „Kaffeeklatsch". —

G. Herrmann, Am Meer. Nocturne für Violine und Pianoforte. Bremen, Präger und Mayer. 20 Sgr.

Durch das, dem Prof. Joachim gewidmete Nocturne erhalten die Sologeiger eine höchst werthvolle Concert- und Salonpiece, welche sich durch seelenvollen Gesang und brillante Passagen auszeichnet. Eine cadenzförmige Einleitung führt in eine herrliche Cantilene (Hauptthema), aus der sich modulatorische Gänge entwickeln, die wieder zum Hauptthema zurückführen, an das sich dann ein wirkungsvoller Schluß reiht. Es ist eine tiefempfundene und durchdachte Composition, reich an interessanter Harmonik, welche nebst der effectvollen Clavierbegleitung die schöne Melodik der Sologeige um so gehaltvoller und interessanter macht. Der talentvolle Componist dieses Nocturne, gegenwärtig Capellmeister in Lübeck, hat schon eine große Anzahl sehr schätzenswerther Werke geschaffen, — seine Oper „Barbarossa" wurde in Sondershausen mit großem Beifall gegeben — dennoch ist bisher nur wenig von ihm publicirt worden. — S.

Jos. Rheinberger, Op. 19. **Toccatina** und Op. 25. **Phantasiestück.** Leipzig, E. W. Fritzsch.

Die Toccatina, Carl Reinecke gewidmet, ist ein frisches Musikstück; wenn auch im alten Style gehalten, so doch zum öffentlichen Vortrage geeignet. Manchem jungen Clavierspieler wird sie willkommen sein, zumal Rheinberger als Componist schon einen Namen hat. —

Zum Ausdruck eines bewußten ideellen Gehaltes, also eines Programmes in unserm Sinne ist Op. 25, ein Phantasiestück, gelangt. Wir erkennen es immer rühmend an, wenn ein Componist auf den Gedanken kommt, daß es mit dem alten Musikmachen nicht mehr geht, daß es nicht genug ist, ein Thema zu finden und was weiter kommt, dem sogenannten musikalischen Instincte zu überlassen, sondern daß er sich über das, was er will, vollständig klar sein muß, ehe es auf dem Papiere steht. Das der vorliegenden Composition zu Grunde gelegte Programm ist die erste Strophe des Hammer'schen Gedichtes: „Hoch geht die See, mit ihr mein Herz! Es löst sich das Weh', das bange Weh' und der schwüle, der drückende Schmerz!" Es läßt verschiedene Auffassungen bezüglich der musikalischen Darstellung zu. Die zunächst liegende giebt für die Composition das Hochgehen der See, das Anwachsen der Naturmacht bis zur ganzen Majestät der Erscheinung und auf der andern Seite eine dem analoge Erhebung des schmerzgedrückten Herzens bis zu der Höhe, welcher der Dichter in der dritten Strophe Ausdruck giebt: „Hoch geht die See mit stolzem Klang, ich schau in's Gewühl mit freud'gem Gefühl, und ich sing' in den freien Gesang: Hoch 2c." — an die Hand. Leider sind die Anforderungen, die diese Auffassung stellt, nicht erfüllt; denn die Rheinberger'sche Composition bringt von allebem kaum eine Spur. Das erste, d. h. das an der Spitze stehende Thema drückt in seiner rhythmischen Bestimmtheit und Entschiedenheit der Intervalle schon eine geistige Erhebung aus, die wir am Anfange nicht motiviren können. Im Verlauf des Stückes wird zwar dieses Thema gesteigert bis zum *ff* und zum feroce, aber grade dieses letztere liegt zum wenigsten im Sinne des Dichters. Es folgen offenbar das Wogen des Meeres darstellende Passagen, aus dem ein zweites, ziemlich banales (Gesangs-) Thema hervorgeht, wofür die Dichtung nicht den geringsten Anhalt bietet. In einer ganz geschickt gemachten Durchführung werden beide Themata verarbeitet, eine Cadenz leitet zur Repetition des ersten Theiles in Dur über, und wir sind — nicht um ein Phantasiestück, sondern um einen ersten Sonatensatz reicher. Ein alter, guter Bekannter steht vor uns, der keine Empfehlung mehr nöthig hat. —

Gustav Flügel, Op. 62. **Neun Pianofortestücke** und Op. 64. **Turnerscenen,** sechs Pianofortestücke. Neuruppin, Alfred Oehmigke.

Ohne alle Kritik erlaube uns nur der Componist, unser tiefes Bedauern auszudrücken über den Standpunct, auf den er in den vorliegenden Compositionen gerathen ist. Wenn Gustav Flügel in seinem Op. 64 die Lieder „Morgenroth, Morgenroth" und „Preisend mit viel schönen Reden" à la Oesten variirt auftischt, so können wir uns schließlich Worte ersparen.

Wilhelm Claussen, Op. 1. **Acht Charakterstücke.** Zwei Hefte. Schwerin, Trutschel.

Dem nun verstorbenen jungen Componisten können wir in's Grab nachrufen, daß er von einem edleren Streben beseelt war, daß er das Beste gewollt hat. Wenn er auch „Himmelhochjauchzen" und „zum Tode betrübt sein", wie zwei der Stücke überschrieben sind, nicht konnte, so hat er doch innerhalb seines Gefühlslebens manche schöne Seite in den Charakterstücken offenbart. Die Namen derselben sind außer den angeführten: Träumerei, Novellete, Liebesgespräch, Dahin! Fastnachtscherz und Romanze, die wir mit dem Bedauern, daß dieses Talent nicht zur Reife gekommen ist, dem bessern Publicum empfehlen. — Kn.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 26. August 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 35.

Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Das Waldhorn.

Eine kunstgeschichtliche Studie

von

Julius Rühlmann.

Erste Abtheilung.

(Fortsetzung.)

II.

Nachdem das Naturwaldhorn seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der deutschen Oper- und Kammermusik festen Fuß gefaßt und sich ziemlich unentbehrlich gemacht hatte, fühlten die Bläser des Waldhorns mehr und mehr, daß die reine Stimmung ihrer Hörner in Orchestersätzen, trotz Krummbogen und Satzstücken, besonders beim Wechsel der Tonarten, doch in vielen Fällen eine fragliche Sache blieb, da trotz der Beihülfe der im Schallbecher liegenden rechten Hand immer noch Mängel vorhanden waren, die sich besonders beim Secondohorn am bemerkbarsten zeigten.

Um diesen Uebelstand zu beseitigen und hierfür einige Abhülfe zu schaffen, ersann Anton Joseph Hampel, Secondohornist der Königl. Polnischen und Churfürstl. Sächs. Kapelle in Dresden, 1753 eine Vorrichtung, welche sowohl die Aufsteckebogen wie auch die kleinen Satzstücke am Waldhorn überflüssig machte. Hampel ließ in der Mitte der Tonröhre und des Instrumentes zwei Zapfen anbringen, in welche eine Verlängerung des Tonrohres in Form eines Bogens eingeschoben wurde, welche je nach ihrer Größe mehr oder minder die ganze Stimmung vertiefte. So daß damit aus einem F-Horn ein E, Es, D, C, selbst tief B-Horn sofort hergestellt war, wenn ein mehr oder weniger großer Stimmungsbogen in die beiden Zapfen eingeschoben wurde.

Ein solches Horn fertigte der Hofinstrumentenmacher Joh. Werner in Dresden 1754 nach den Angaben von Hampel und nannte dieses Horn Maschienen- oder auch

Inventionshorn.

Die Invention oder Maschine war also nichts anderes als eine Auszugsröhre, welche in die Hauptröhre ohne sonderliche Mühe eingeschoben und herausgenommen wurde, wobei diese Röhre dieselbe Mensur wie die eigentliche Haupttonröhre hatte und innerhalb des Zirkels der Röhrenwindungen fortlief, indem zwei kurze Zapfen die Einsatzbogen luftdicht aufnahmen und nach Gefallen durch das Mehr- oder Minderherausziehen des Einsatzbogens auf dem Spielraum der Zapfen die genaueste Stimmung gestattete und selbst kleine Stimmungsdifferenzen beseitigte. Hiermit war die Reinheit der Naturtöne bis auf den erreichbarsten Grad in die Gewalt des Bläsers gelegt, während bei den Aufsteckebogen dies minder möglich war.

Das Inventionshorn hatte aber vor dem Naturhorn mit Aufsteckebogen noch den Vorzug, daß die Naturtöne sich bei den verschiedenen Stimmungen leichter anblasen ließen, als dies bei den vielen kleinen und engen Windungen der Krummbogen der Fall war, indem der Luftstrom beim Inventionshorn ungehindert in gleicher Mensur sich fortbewegte und direkt durch das Hauptrohr fortging, während die Menge Windungen der Krumbogen dies weniger gestattet.

Eine geringfügige aber praktische Verbesserung, welche Werner an der Maschine noch anbrachte, ging dahin, daß er die beiden aus der Hauptröhre hervorragenden Zapfen ziemlich ¼ Elle verlängerte und dieselben so einrichtete, daß sie um etwas weniges auswärts gewendet waren, wodurch er bewirkte, daß die Maschine (der Bogen) neben der Windung der Tonröhre bequem vorbei, auf die beiden Zapfen ein- und ausgeschoben werden konnte. Hatte die Stimmungsmaschine bei F nur die Form eines Halbkreises, so erweiterte sich derselbe bei den tieferen Stimmungen zum vollen Zirkel, ja selbst bis zur doppelten Kreis-

form, doch immer so, daß die Mensur des Rohres gleichweit mit dem Hauptrohre an der betreffenden Stelle war.

Es bedarf schließlich keiner besonderen nochmaligen Erwähnung, wie wichtig diese Erfindung damals war und noch ist, da dieselbe an jedem Waldhorne unentbehrlich scheint, selbst da, wo sie nur als Stimmungszug in Anwendung kommt.

Da aber diese Inventionshörner immer nur die Töne der Naturharmonie, die sogenannten harmonischen Obertöne, also nicht mehr als die Naturhörner gaben, so fehlte nicht blos der eigentliche Pedal- oder Hauptgrundton, sondern in der kleinen Octave außer der Quinte alle sonstigen diatonischen Stufen, in der eingestrichenen Octave die Secunde, Quarte, Sexte und selbst für die zweigestrichene Octave alle chromatischen Töne. Zwar suchten die Waldhornbläser mittelst verschiedenartigem Einlegen oder Einführen der rechten Hand in den Schallbecher des Hornes, diese lückenhaften Fortschreitungen durch das sogenannte Stopfen auszugleichen, allein dadurch war weder eine genügende Reinheit der Intonation oder Klangeinheit, noch eine chromatische Leiter für die tiefere Octave erreicht.

Es ist bekannt, daß der Ton einer Röhre tiefer wird, wenn man die offene Ausmündung derselben ganz oder theilweise zudeckt. Ein solches Decken der Tonröhre nennen die Waldhornisten Stopfen. Je nachdem die rechte Hand des Bläsers mehr oder weniger in das Innere des Schallbechers gelegt wird, können die Naturtöne des Hornes um eine halbe oder ganze Tonstufe erniedrigt werden.

G um eine halbe Tonstufe erniedrigt giebt fis; durch b hat man a, durch c—h u. s. w. Bei dieser einfachen Gattung von Stopftönen blieb man jedoch nicht stehen, sondern man suchte die außerdem noch immer fehlenden diatonischen und chromatischen Tonstufen der kleinen und eingestrichenen Octave durch eine dreiviertel betragende Deckung der Tonröhre zu erreichen. Wenn dies nun auch mühsam und schwerfällig gelang, so war doch die Intonation zweifelhaft und unsicher und dabei die Klangfarbe dieser Art gestopfter Töne vom freien Naturton so sehr abweichend, daß man sie schön nicht nennen konnte.

Derartig erkünstelte Töne unterscheiden sich von den Naturtönen durch einen dumpfen, mageren Klang.*) „Vergebens haben Künstler wie Punto, Lebrun, Fr. Duvernoy und später Gallay die Fehler dieser Töne bis zu einem gewissen Grade verbessert, doch haben sie nicht mehr als eine Octave oder Decime ausgleichen können, und mußten in den beschränkten Grenzen bleiben, welche man mit dem Namen Cor minte bezeichnet, d. h. welches weder hoch noch tief ist. In der eingestrichenen Octave kann man nur ein abscheuliches f und d haben, das kleine b ist ziemlich nichts, ebenso ist es in derselben Octave mit a und as, noch weniger ist hier ein f, e, es, d und cis möglich mit einem Worte, man hat keine Baßtöne“.

„In Rücksicht auf die Töne der zweiten Hälfte der eingestrichenen und die volle Reihe der zweigestrichenen Octave, welche talentvolle Künstler in ihrer künstlich erzeugten chromatischen Tonleiter ziemlich gleichmäßig wiedergegeben haben, bleibt es doch nur eine Ausnahme, denn die Egalität existirt nur bis zu einem gewissen Grade von Kraft, die höchstens im Solo aber nicht im Tutti zu erreichen ist,“

„Diese Töne sind selten mit Energie in einem Forte angeblasen worden. Daher kommt es, daß in den Partituren von Haydn, Mozart nnd in mehreren Werken von Beethoven die Hörner zum Pausiren verdammt sind, während ihre sonore Kraft oft unentbehrlich erscheint. Man konnte nur dieses unangenehme Hinderniß vermeiden, indem man die Hörner während des Musikstücks in einen anderen Ton umstimmen ließ; dieß war jedoch nur durch längeres Pausiren möglich; oder man verwendete vier Hörner in verschiedenen Stimmungen, welche aber auch nicht für alle Fälle ausreichend waren.“

„Was geht aus alledem hervor? Daß das einfache Naturhorn (und Inventionshorn) ein unvollkommenes Instrument ist“.

Zu dieser Einsicht war man schon im vorigen Jahrhundert gekommen und wurde hierin durch die Fortschritte, welche die Instrumentalmusik seit dem Anfange unseres Jahrhunderts durch Beethoven, Cherubini, Spontini und C. M. v. Weber gemacht hatte, noch mehr bestärkt.

Vielseitig sann man auf Abhilfe, ohne gleich anfänglich auf das einzig richtige Princip zu kommen, welches allein Abhilfe verschaffen konnte. Daß man dabei mit auf curiose Einfälle kam, ist leicht erklärbar, da man die Hilfe auf Wegen suchte, denen die Praxis und Wissenschaft gleich von Hause aus die Lebensfähigkeit absprach.

So ließ unter andern Charles Clagget in London, ein Dilettant, nach seiner Idee ein Waldhorn fertigen, welches aus zwei mit einander vereinigten Hörnern bestand, wovon das eine in Es, das andere in D stimmte. Diese beiden Hörner waren so mit einander verbunden, daß man sie beide mit einem und demselben Mundstück anblasen konnte, jedes aber auch für sich in seinen Naturtönen anzublasen war, indem mittelst einer Klappe der Luftstrom für das eine oder andere abgeschlossen wurde. Man hatte auf diese Weise vom c in der zweigestrichenen Octave nach aufwärts eine chromatische Reihe von Naturtönen. Allein die zwei neben einander befindlichen Schallbecher blieben ein zu wesentlich störendes Element für die Praxis. Außerdem war für die fehlenden Baßtöne doch keine genügende Hilfe geboten. Niemand dürfte auf den Einfall gekommen sein, diese Idee nachzuahmen oder zu verbessern.

Ebenso wenig wie dieser Engländer vermochte ein Deutscher, Namens Kölbel (in Petersburg 1760 lebend) durch die Anwendung von Klappen ähnlich wie bei den Holzblasinstrumenten, die er an den Windungen des Waldhorns an verschiedenen Stellen anbrachte, für die fehlenden Töne Abhilfe zu bewirken. Wenn man bei den späteren Klappenhörnern und Ophycleiden dasselbe System noch beibehielt, so hatte dies seine besonderen Ursachen. Am Waldhorn haben die Klappen nirgend Verbreitung gefunden, da sie die Intonation des ganzen Instrumentes beeinträchtigen und den Toncharakter wesentlich schädigen.

III. Ventilhorn.

Von bedeutend größerer Tragweite und Wichtigkeit sollte die Erfindung der Ventile werden, deren genauere Beschreibung umstehend folgt. Diselben sind 1814 von Heinrich Stölzel in Schlesien zuerst am Waldhorn angebracht worden. Stölzel war zu jener Zeit Waldhornist in der Capelle des Fürsten Pleß in Schlesien, später k. Kammermusikus in Berlin. In Gemeinschaft mit dem Berghoboisten Blühmel kam Stölzel nach mannichfachem Nachdenken und vielen Versuchen auf die Idee, mittelst eines einfachen Mechanismus das Tonrohr des Waldhorns um einen halben, ganzen und anderthalben Ton zu vertiefen. Kapellmeister Bierey in Breslau (1815) und nachgehends Fr.

*) Das hier folgende ist eine wörtliche Uebersetzung aus Fetis „Cor simple etc.“, die wir um so lieber citiren, als der Inhalt aus der Feder eines Mannes hervorgegangen ist, der als ein treuer Anhänger des Alten, Hergebrachten ausreichend bekannt ist.

Schneider in Leipzig (1817), machten beide in der „Allgem. musikal. Zeitung" auf diese wichtige Entdeckung aufmerksam. In wie weit Blühmel an dieser Erfindung Theil hatte, mag hier unentschieden bleiben, jetzt wird nur noch Stölzel als der Mann der That genannt.

Sehr bald nahm man auch im Auslande hiervon genauere Notiz und ahmte die Erfindung nach, wie dies z. B. der Franzose J. B. Dupont in Paris that, der 1818 auf 5 Jahre für Frankreich ein Patent auf die Erfindung der Ventile erhielt. Ueber das Recht dieser Erfindung ist Dupont den factischen und historischen Beweis schuldig geblieben. Aber auch in Deutschland fanden sich sehr bald Nachahmer.

Stölzel hatte an seinem Waldhorn nur zwei Ventile, die er an zwei von einander geschiedenen Stellen am Tonrohre angebracht hatte. Es waren dies sogenannte Büchsen-Ventile, deren Beschreibung später folgt. Schon im Jahre 1819 fertigte der Messinginstrumentmacher Fr. Sattler in Leipzig Ventil-Waldhörner mit Stölzel'schem Mechanismus, die sich von ihren Originalen nur dadurch unterschieden, daß sie drei Ventile hatten und daß diese Ventile bequemer für den Bläser am Waldhorn angebracht waren, als dies bei Stölzel der Fall war, wodurch die dem Hornisten gewohnte Haltung des Instrumentes beibehalten wurde.

Wenn nun nach dieser Zeit der Messinginstrumentmacher Riedlocker in Paris nach einer Angabe des Trompeter Legram Ventilinstrumente mit zwei beweglichen Schiebern, die mit Federn versehen waren, fertigte und diese coulisse à ressort nannte, so waren dieselben im Grunde nichts neues, noch weniger aber besseres als die Stölzel'schen Ventile, hatten auch, trotz größter Anpreisung von Perne, keine Lebensfähigkeit.

Wenn hier und da angeführt wird, das C. A. Müller 1830 dem Horne das dritte Ventil hinzugefügt habe, so schlage man die: „Allg. musikal. Zeitung" von 1819 nach. Dort wird man finden, daß dies F. Sattler in Leipzig schon 11 Jahre vorher ausgeführt hatte.

Gleichen Werth haben die angeblichen Erfindungen von Adolf Sax sen. in Brüssel und Meyfried in Paris. Mit großer Reclame wurde bekannt gemacht, daß der erstgenannte in seinem Cor omnitonique — alle Töne in sich schließendes Horn — die Frage der chromatischen Tonreihe für das Horn gelöst habe. — Im Grunde brachte er jedoch nichts weiter als die Form eines uralten Posthorns, welches er etwas umgewandelt und mit drei Ventilen versehen hatte, wie sich auch in dem Cornett à piston von Meyfried dasselbe Instrument wiederfand. Sowohl Sax als der letztgenannte hatten nur die Stölzel'schen Ventile angebracht.

Hierbei darf nicht unerwähnt bleiben, daß sowohl die Construction als auch die Form der Ventile, wie sie von Stölzel gegeben war, mit der Zeit Modificationen erlitt, so daß wir jetzt drei Arten von Ventilen kennen:

1) Die Büchsen-Ventile (die Stölzel'schen).
2) Die Röhren-, Schub- oder Hebel-Ventile.
3) Die Cylinder- oder Dreh-Ventile.

Im Grundwesen beruhen dieselben alle auf der ursprünglichen Idee der Tonvertiefung und erst in neuester Zeit ist eine vierte Art, welche auf Tonerhöhung beruht, aufgetaucht, ohne aber bis jetzt an Wichtigkeit gewonnen zu haben.

Alle Ventile, welche die Tonröhre vertiefen, haben eine Vorrichtung, daß kleinere Röhrenstücke (Tonbögen), welche mit der Hauptröhre luftdicht verbunden sind, nach Belieben des Bläsers derartig mit dem Hauptrohre in schnelle Verbindung gebracht werden können, daß die schwingende Luftsäule fast ohne Unterbrechung in eines oder einige dieser Röhrenstücken eintritt und die in diesen Röhren eingeschlossene Luftsäule zum Mitschwingen genöthigt wird und dadurch die Hauptluftsäule verlängert und der Grundton mit seinen Obertönen vertieft. Die mechanische Vorrichtung, welche dies dem Bläser ermöglicht, besteht in tastenartigen Hebeln, welche niedergedrückt und bequem von den Fingern der linken Hand dirigirt werden können. Sobald ein solcher Hebel in Thätigkeit gesetzt wird, tritt die schwingende Luftsäule der Hauptröhre an derjenigen Stelle in den erwähnten Tonbogen ein, wo dieser am Hauptrohr befestigt ist, durchläuft dieses Röhrenstück, kehrt in das eigentliche Naturinstrument zurück, um dann durch den Schallbecher als musikalischer Ton vernommen zu werden. Auf diesem Prinzipe beruhen alle Vertiefungs-Ventile.

Die Abweichung der 3 Ventil-Arten besteht darin, daß bei der ersten Ventilgattung zum Oeffnen und Schließen der vertiefenden Tonröhre eine luftdichte Büchse dient, in welche ein Kolben eingelassen ist, der eine doppelte Durchbohrung hat, wovon die eine dieser Bohrungen dazu bestimmt ist, den Tonstrahl frei durch sich hindurch nur in die Hauptröhre gehen zu lassen, wenn der Hebel nicht niedergedrückt wird. Wird aber einer der drei tastenartigen Drücker durch den Finger in Thätigkeit gesetzt, so schiebt sich der Kolben derart in die Büchse hinab, daß an der Stelle der Luftstrom für die Hauptröhre abgeschlossen wird, an welcher das kleine Röhrenstück angesetzt ist. Dieses Verlängerungsrohr durchläuft der Tonstrahl und tritt am Ende desselben durch die zweite Bohrung des Kolben in die Hauptröhre wieder ein, um bis zum Schallbecher in derselben fortzugehen und als Ventilton zu erscheinen.

Unterhalb des Kolben, welcher das eigentliche Ventil ist und die Tonsperrung bewirkt, befindet sich am Boden in der Büchse, welche den Kolben umschließt, eine Spiralfeder, die kräftig gespannt, den Kolben wieder in seine Hauptstellung zurücktreibt, sobald der Druck des Fingers den Drücker losläßt.

Schon Sattler in Leipzig gab 1819 den drei Ventilen am Waldhorn diejenige Einrichtung, die wir jetzt allgemein angewendet sehen. Er schloß nämlich die angesetzten Röhrenstücke neben einander an die Hauptkrümmung des Rohres, so daß sie parallel in gleicher Höhe nur etwa einen Zoll auseinander standen, wie dies noch jetzt allgemein geschieht.

Diese Büchsen-Ventile hatten aber einen Nachtheil, der darin bestand, daß die gewundene Spiralfeder unterhalb des Kolben sehr leicht an Spannkraft verlor und die präcise Auf- und Abbewegung des Kolben gemindert wurde. Dieses häufig vorkommende Lahmwerden der Spiralfedern zu umgehen und damit das Stocken der Ventile zu vermeiden, kam C. A. Müller in Mainz 1830 auf den Gedanken, Uhrfedern an Stelle der Spiralen, sowie an Stelle der Kolben zwei kurze durchbrochene Röhrenstücke anzuwenden.

Diese luftdichten Röhrchen, welche sich mit Leichtigkeit innerhalb des Hauptrohres auf- und abschieben lassen, bilden die zweite Gattung der Ventile, die man deshalb

„Röhren- oder Schubventile" nennt.

An dem unteren Ende sind diese beiden kurzen Schubröhren auf einer Seite durchbohrt und zwar an den äußeren einander entgegengesetzten Stellen. Drückt man auf die Hebeltaste, die sich oberhalb der in einer Trommel eingespannten Uhrfeder befindet, so schieben sich mittelst einer kleinen Metall-

stange die beiden kleinen Röhrenstücken bis zu ihrer halben Durchbohrung, wodurch die Luftsäule bei dem ersten Röhrchen gezwungen wird, in den angelötheten Tonbogen einzutreten, denselben zu durchlaufen und mittelst der halben Durchbohrung des zweiten Röhrchen wieder in die Hauptröhre einzutreten, mit welcher sie comunicirt.

Wird der Drücker des Ventiles gar nicht berührt, das Ventil also nicht gebraucht, so geht die Luft des Bläsers durch eine andere Durchbohrung der beiden kleinen Röhrenstücke direct hindurch, als ob kein Hinderniß für den Tonstrahl vorhanden wäre. Sichtbar wird beim Gebrauch dieser Ventile ein kurzes Doppelpaar von zwei kleinen Metallstäbchen, die mit einander verbunden die Druckstange halten, durch welche die inneren beiden unsichtbaren Röhrenstückchen gleichzeitig in Bewegung kommen.

So viele und mannichfache Vorzüge diese Schub- oder Hebelventile vor der ersten und älteren Art haben, so konnten sie doch auf die Länge der Zeit nicht völlig befriedigen, indem auch hierbei mechanische Hemmnisse eintreten. Besonders aber nahm man Veranlassung auf eine andere und neuere Vorrichtung zu sinnen, um durch dieselbe zu einer noch schnelleren und präciseren Comunication zwischen den Ventilröhren und dem Hauptrohre bei raschen Passagen u. s. w. zu gelangen. Deutsche Metallblasinstrumentmacher in Oestreich und mit ihnen ziemlich gleichzeitig Adolph Saxe jun. in Paris kamen um 1840 auf den Gedanken, an Stelle der Büchsen- und Schub-Ventile eine horizontal sich bewegende Scheibe zu setzen. Der untere Theil dieser Scheibe oder dieses Cylinders ist horizontal durchbohrt und correspondirt durch diese Bohrung direct mit der Hauptröhre, stellt somit die Verbindung mit dem Innern des Horns her. An einer zweiten Stelle, etwa einen halben Zoll höher, ist an zwei entgegengesetzten Seiten eine halbkreisförmige zweite Bohrung angebracht.

Wird der Cylinder mittelst des Hebelmechanismus durch den Finger in Bewegung gesetzt, rodirt im Halbkeis der Cylinder um seine eigene Achse und die Luft geht aus dem Hauptrohr durch die gekrümmte erste röhrenartige Durchbohrung hindurch und leitet den Luftstrom seitwärts dem Anfange des Tonbogens zu, durchläuft denselben und tritt nachdem in die zweite Durchbohrung des Cylinders und von hier wieder in die Hauptröhre zurück.

Auch hier ist, wie bei der vorigen Art, das Ventil durch eine Kurbel mit dem Hebel des Drückers in Verbindung gebracht. Dieser Hebel ist an seiner Achse durch eine Uhrfeder, in einem Federgehäuse liegend, umgeben, welche ihn immer nebst dem mit ihm verbundenen Cylinderventil an der richtigen Stelle erhält, so daß die Comunication zwischen den verschiedenen Theilen des Ventiles ohne Unterbrechung hergestellt bleibt. Die Umdrehung des Cylinders um seine Achse geschieht auf diese Weise viel schneller, als dies bei den vorher erwähnten Ventilarten möglich ist.

(Fortsetzung folgt.)

Aesthetische Essays

von

Hugibert Ries.

Auf dreierlei Weise kann das Ewige in irdischer Erscheinung an uns herantreten: als das Gute, das Wahre und das Schöne. Und zwar kann keines von den dreien uns wahrhaft ergreifen noch einen dauernden Eindruck auf uns machen, wenn es nicht die beiden andern mitahnen läßt, d. h. die Ewigkeit selbst uns nahe rückt. Das Gute ist die ethische, das Wahre die logische, das Schöne die physische Seite des Ewigen. Alle drei durchdringt ein und dasselbe Prinzip, die Harmonie, die wir schließlich als Grundwesen des Ewigen selbst ansehen müssen.

Das Gute zu erkennen, ist Aufgabe der Religion, das Wahre zu suchen, ist der Mittelpunkt aller Philosophie und mit den Normen der Schönheit beschäftigt sich die Aesthetik.

Nun statuirt herkömmlich die Aesthetik an Kunstwerken — denn solche sind alle wahrhaft schönen Schöpfungen, sei es des Weltschöpfers oder seiner kleineren Nachschöpfer — drei Hauptmomente der Schönheit: Harmonie, Eurhythmie und Symmetrie. Und mit Recht! Denn wie die Harmonie des Ewigen auf Materie, Geist und Seele vertheilt, sich in Harmonie des Guten, Wahren und Schönen schied, so scheidet sie sich jetzt wieder bei der Betrachtung des Schönen in Harmonie der Ruhe, die wir Harmonie, Harmonie der Bewegung, die wir Eurhythmie und Harmonie des Verhältnisses verschiedener Theile zu einander, die wir Symmetrie nennen. Gehen wir weiter über zur specialen Kunst, zur Musik, so bleibt uns als ihr Grundprinzip die Harmonie des Schalls. Ein Schall der in sich selbst harmonisch ist, d. h. in gleicher Zeit eine gleiche Anzahl Schwingungen durchmacht, heißt Ton. Zugleich erklingende Töne, deren Schwingungen nicht zusammenhangslos nebeneinander irren, sondern immer wieder zusammenklingen, sodaß der eine Ton 2, der andere 3, oder 3÷4 oder 4÷5 durchmacht, heißen harmonische Töne.

Da stoßen wir aber schon auf einen kleinen Schmuggel. Ist das noch vollkommene Harmonie, wenn zwei Töne auch nur den tausendsten Theil einer Secunde nicht harmoniren? Nein. Aber grade darin liegt die Lebensfähigkeit der Kunst. Die Panharmonie ist längst aufgegeben. Schon die Scheidung in verschiedene Gebiete hat die Harmonie des Ewigen ihrer Schrankenlosigkeit und damit ihrer Widerspruchslosigkeit beraubt. Sie ist menschlich geworden. Die einfache Harmonie des Tones kann den Menschen nicht dauernd befriedigen, sie wird ihm einförmig wie ein einzelner farbiger Lichtstrahl. In seiner Zwienatur ist es begründet, daß er nicht immer Ruhe habe, nicht immer befriedigt sei, sondern daß er durch Widerspruch zu Lösung der Probleme, durch Sehnen zum Glück gelange. Nur so können wir es uns erklären, warum das menschliche Ohr, oder besser der ganze Mensch mehr Befriedigung empfindet, wenn mehrere harmonische Töne zusammen erklingen, als wenn der Grundton allein angegeben wird. Wird dieser Keim weiter entwickelt, so verstehen wir mit einem Male die Bildung der Melodie. Gleichsam die Säulen, die das Ganze tragen, bilden die harmonischen Töne, und die dazwischen eingeschobenen disharmonischen Töne erwecken nur unser Sehnen nach der Harmonie.

Dadurch sind wir mit einem Schlage auf geistiges Gebiet versetzt; wir brauchen keine künstlichen Kniffe, um zu beweisen, daß die Musik Seelenleben darzustellen hat. Ist doch das Sehnen unserer Menschenseele angeboren! Wie leicht fügen sich da als Mittelglieder Hoffen und Verzweifeln ein, wie leicht wird das Suchen nach Harmonie zur Klage, das Finden zum Jubel.

Und zugleich ist das Räthsel gelöst, warum Beetho-

ven's und Liszt's Musik mehr ergreift, Haydn's und Mozart's Musik mehr gefällt. Jene großen strebenden Faustseelen können freilich nicht immer in Zufriedenheit lächeln wie besonders Haydn, der sich stets an die reine heitere Harmonie hält; und wenn jemand sagt: „man kommt bei einem Wagner'schen oder Liszt'schen Stücke nicht eher zur Ruhe, bis es aufhört", so hat er deren Meisterwerke, ohne es zu wissen und zu wollen, recht gewürdigt. Gewiß, erst am Schluß tritt die völlige Befriedigung ein, oft auch dort nicht; ich brauche nur an Beethoven's Sonate Op. 57 zu erinnern! Derselbe Gegensatz existirt zwischen dem griechischen und gothischen Baustyle; der eine trägt lächelnde Befriedigung, der andere mächtiges unbefriedigtes Streben zur Schau. Ja, einem Volke, das den Faust aus sich herausgeboren, steht dieser Styl recht an; seine Denkmäler zeugen noch Jahrtausende lang von dem Geiste der Erbauer. — Als man auf dem Gebiete der Musik die Schlüssel zu den Geheimnissen der Harmonik und Rhythmik noch nicht gefunden hatte, bot die poliphone Stimmführung den Ersatz dafür, und wahrhaftig auch auf diese Weise ist viel Seelenleben zum Ausdruck gekommen in den Werken der alten Meister, bis zu ihrem Könige Bach.

Beethoven, Schumann, Wagner, Berlioz und Liszt sind Geister wie Klopstock und Schiller, vielleicht wie Lenau und Heine. Warum stellen Manche Göthe über Schiller, Uhlandt und Rückert über Lenau und Heine? Weil man beim Lesen ihrer Werke ruhiger, heiterer bleibt. Sie stehen mehr auf dem Standpunkte des fröhlichen Genusses, des beobachtenden Zuwartens. Ist das aber recht aus der Tiefe der menschlichen Seele gesprochen? Und ist es denn nur Aufgabe des Künstlers, uns einzulullen in Sorglosigkeit und Ruhe? Nein, recht in die Tiefen der Leidenschaften, des Schmerzes zu tauchen, um dort den leitenden Faden, den göttlichen Fingerzeig und in uns selbst die Kraft zu entdecken, die zum Licht, zum Selbstbewußtsein zurückführt. Das ist recht menschlich und ist größer als sich oben zu halten und in göttlicher Ruhe oder auch gedankenloser Indolenz über den Leidenschaften zu stehen.*) Und das ist ja mit die höchste Aufgabe aller Kunst, uns Etwas aus den Seelentiefen des Menschenlebens vor Augen zu führen, das uns ganz faßt, damit sie uns die Wege zeige, die wir wandeln sollen, damit sie, mit Lessing zu reden, unsere Leidenschaften reinige. Daher ist das Drama Gipfelpunkt der Poesie und die Krone der darstellenden Künste, darum ist dramatische Musik das Höchste, was in dieser Kunst bisher geleistet wurde. Sapienti sat!

*) Wir stimmen hierin nicht ganz mit dem Herrn Verfasser überein, sondern halten das Genre beider Kunstgattungen zur Existenz berechtigt. Sowohl die heitere beschauliche Weise des Menschenlebens wie die düsteren tragischen Leidenschaften und Schicksalskämpfe sind Gegenstände und Inhalt der Kunst. Bloß eine Seite des Seelenlebens darstellen zu wollen, wäre große Einseitigkeit. Poesie und Musik, hauptsächlich das Musikdrama, haben zur Aufgabe: das ganze, ungetheilte Menschenleben mit seinen Leiden und Freuden, Kämpfen und Hoffnungen durch Wort und Ton zu objectiviren, d. h. in Kunstwerken vorzuführen. Daß der Eine mehr die heitere, daseinsfreudige, der Andere mehr die traurige Seite, das von Schicksalskämpfen erfüllte Leben zum Inhalt seiner Werke macht, liegt tief in der menschlichen Natur der verschiedenen Charaktere begründet. D. Red.

Correspondenz.

Leipzig.

In den letzten Opernaufführungen traten wieder einige Gäste auf, von denen der Bassist Herr Niering vom Königsberger Stadttheater als eine ganz besonders beachtungswürdige Erscheinung erwähnt werden muß. Derselbe gastirte als Marcell in den „Hugenotten" und bekundete im Brustregister einen Tonumfang vom E der großen bis zum e der eingestrichenen Octave; letzteres übertönte als Brustton selbst im Fortissimo das ganze Orchester. Ein Organ mit dieser Kraft und Fülle ist eine seltene Erscheinung. Seine Darstellung als Marcel konnte in einigen Situationen etwas mehr Schroffheit zeigen, denn er ist ein „Demant in rauher Hülle", wie ihn Raoul bezeichnet; in der Totalität betrachtet, war sie befriedigend. Ebenso die Gesangsleistung, wobei nur die tiefen Töne nicht immer sicher intonirten und zuweilen auch ein wenig detonirten. Ob dies Mangel an Ausbildung oder Folge momentaner Indisposition war, läßt sich bei einmaligem Hören nicht sicher entscheiden. — An demselben Abende gastirte Frl. Preuß vom Hamburger Stadttheater als Page Urbain und genügte diesmal mehr der musikalischen und stimmlichen Anforderung als in den frühern Rollen. Die Töne ihres Brustregisters waren zwar noch eben so schwach, aber sie befriedigte dagegen durch vollkommenere Ausführung der Passagen im Kopfregister. Ihr Triller fiel aber sehr mangelhaft aus und bedarf noch eines sorgfältigen Studiums. Die Leistung des Frl. Mahlknecht als Valentine dürfen wir ohnstreitig zu den vorzüglichsten rechnen. Die musterhafte Reproduction der dramatischen Höhenpunkte waren von tieferschütternder Wirkung. —

In der Aufführung des „Tannhäuser" am 21. gastirte Frl. Bosse vom k. k. Hofoperntheater in Wien als Elisabeth, vibrirte aber noch eben so häufig wie als Gräfin im „Figaro". Jeder ausgehaltene Ton wird Tremolando gesungen, dabei ist aber ihre Stimme wohlklingend und vermag sogar in der Höhe Chor und Orchester zu übertönen. Daß aber ein solches fortwährendes Tremolando die Gesangsleistung sehr beeinträchtigt, ist selbstverständlich.

Am 22. gastirte Frl. Mayer vom Stadttheater zu Brünn als Anna Reich in den „lustigen Weibern von Windsor" und bewährte sich abermals als routinirte Coloratursängerin, die jedoch auch im „getragenen Gesang" ganz Vorzügliches zu leisten vermag. Ihre hohen Töne sprachen gut und kräftig an, Passagen und Triller kamen deutlich hervor und die früher von mir erwähnte Ungleichheit in der Tonerzeugung war diesmal weniger bemerkbar. Nur ihr Spiel hätte etwas lebendiger und mannichfaltiger sein können.

Im Allgemeinen wurden die erwähnten Opernaufführungen gut gegeben, jedoch ist es Hauptaufgabe der Direction, an Statt der abgehenden Mitglieder neue tüchtige Sängerinnen zu engagiren und das Chorpersonal zu verstärken, resp. zu verbessern. — Dr. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Berlin. Am 20. wohlthätiges Concert der HH. Kolbe und Veit: Ouverture von Kolbe, Asdur-Polonaise von Chopin, Variationen Op. 46 von Schumann 2c. — Am 24. geistliches Concert zur Unterstützung der Familien der Reservisten 2c., veranstaltet vom Organisten Haupt mit den Damen Richter und Köhler und den HH. Opernf. Krause und Kammermusikus Rohne. Für Orgel: Gmoll-Fuge und Cdur-Präludium von Bach, Variationen von Thiele, Arien von Bach, Mendelssohn und Cherubini und Violoncellsoli. —

Dessau. Der Gesangverein „Harmonie" unter Mitwirkung der Frau Kreyssel-Berndt und der HH. Klughardt aus Wei-

mar, Herlitz, Schwarz und Königsberg veranstaltete im Concertsaale des herzogl. Hoftheaters am 23. zum Besten der Familien der im Felde stehenden anhaltischen Krieger ein Concert mit folgendem Programm: Gebet vor der Schlacht von Storch, Arie aus der Oper „Der Zweikampf" von Herold mit obl. Violine (Frau Kreyssel-B. und Hr. Herlitz), Die Grenzberichtigung, von Klughardt, Duett aus „Belisario", Clavier-Trio von Haydn, Lieder von Reissiger, Schäffer, Reichard, Wilhelm ꝛc. —

Leipzig. Am 27. veranstalten mehrere junge Künstler, die HH. Pianist Levin, Raab, Rauchfuß, Ersfeld, Schwendemann, Thümer, Klesse, Hegar und Riebel unter Mitwirkung von Frl. Zimmermann und dem Schauspieler Kahle im Saale des Gewandhauses eine Kammermusiksoirée zum Besten der Verwundeten. Das Programm lautet: Prolog, Trio Op 70 von Beethoven, Arie „Höre Israel" von Mendelssohn, Notturno und Scherzo von Chopin, Lieder von Schubert und Mendelssohn und Octett von Svendsen. —

New-York. In einem der letzten Thomas'schen Concerte im Centralpark-Garden wurden das Vorspiel zum „Lohengrin", die Variationen des Septettes von Beethoven und Liszt's „Tasso" aufgeführt. — Daß es den Amerikanern an gutem Willen fehle, kann man wohl nicht sagen; daß ihnen aber einiges vom rechten Verständniß abgeht, beweist vorstehendes Programm eines Gartenconcerts, zusammengehalten mit dem Beethovenfeste. — Eine andere amerikanische Curiosität ist die jüngste Aufführung in der Pauls-Kirche von Mozart's zwölfter Messe mit dem letzten Satze aus seiner Ddur-Symphonie als Finale. —

Personalnachrichten.

— Herr v. Bronsart, Intendant des Hoftheaters in Hannover, soll sich dem Heere als Freiwilliger gemeldet haben. — Herr v. Loën, Betz und Niemann sind den Johannitern beigetreten. —

— Hr. H. v. Bülow hat sich nach mehrwöchentlichem Aufenthalte in Berlin wieder nach Florenz begeben. —

— Gestorben sind: Am 6. Franziska Cornet in Braunschweig, lange Zeit in Hamburg als Bühnensängerin und Gesanglehrerin bekannt; am 18. Capellmeister Hagen in Wiesbaden, früher Dirigent der dortigen Oper, in letzter Zeit Dirigent des Männergesangvereins; am 1. Hofopernsänger Campe in Wien. —

Leipziger Fremdenliste.

In letzter Zeit waren in Leipzig anwesend: Herr Prof. Carl Thern aus Pest, Herr Felix Dräseke aus Lausanne, Herr Prof. Ißleib aus Warschau, Herr Musikdir. Anton Krause aus Barmen, Herr Prof. Rasmadse aus Moskau. —

Vermischtes.

— Das Beethovenfest in New-York hat bei einer Einnahme von 28,000 Dollars ein Deficit von 35,000 Dollars eingebracht, eine gerechte Strafe für die vielen Sünden. —

— Die „France musicale" hat zu erscheinen aufgehört. —

— Maurice Richard, Minister der schönen Künste in Paris, hielt bei der am 5. d. M. stattgefundenen Preisvertheilung im Conservatorium an die Zöglinge eine Ansprache, in der er sagt, daß das Reglement von 1850 den Anforderungen der Neuzeit nicht mehr entspreche und daß sich eine bez. Commission damit beschäftige, den musikalischen Studien auch eine höhere literarische Bildung, die sich auf allgemeine historische Kenntnisse, Grammatik, Literatur und Moral-Philosophie erstrecken müsse, beizufügen. Er gedenkt auch der zum Heere abgegangenen Zöglinge und hofft, daß sie, erstarkt in den Hymnen, welche die große Revolution und die Siege der Conventionszeit geschaffen, dieselben Accente wiederfinden werden, um die neuen Triumphe zu feiern. (Schön gesagt!?) —

— Karl Wilhelm. Das photographische Bild dieses Componisten der „Wacht am Rhein" ist soeben im Verlage der Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung von Feodor Wilisch in Schmalkalden erschienen. Der Reinertrag aus dem Verkaufe desselben kommt dem gefeierten Künstler selbst zu Gute, aus dessen Lebenslauf wir folgendes mitzutheilen von gut unterrichteter Seite in Stand gesetzt worden sind. Wilhelm, am 5. Sept. 1815 zu Schmalkalden in Thüringen geboren, erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht bei seinem Vater, der Organist war, studirte in den Jahren 1834—36 in Cassel weiter unter den Musik-Directoren Baldewein und Bott, sowie dem berühmten Altmeister L. Spohr, dessen liebenswürdiges Entgegenkommen von großem Einflusse auf die musikalische Entwicklung des strebsamen Jünglings war. Seine höhere Ausbildung nahm er alsdann bei dem vortrefflichen Meister im Clavierspiel, Aloys Schmitt in Frankfurt a. M., und machte seine Studien in der Composition bei Hofrath A. André in Offenbach. Im Jahre 1841 ließ er sich in Crefeld nieder und trat zunächst als Musiklehrer auf. Seine musikalische Bedeutung fand in den gebildeten Kreisen Anerkennung und so wurde er bald zum Director des „Singvereins" für gemischten Chor, sowie der „Liedertafel" gewählt. Letztere schwang sich unter seiner Leitung derart empor, daß sie den besten Männergesang-Vereinen Rheinlands ebenbürtig wurde. Während seines 24jährigen Aufenthaltes in Crefeld entstanden an hundert der herrlichsten Compositionen sowohl für Clavier, eine Singstimme und gemischten Chor, als auch besonders für Männerchor. Wir erinnern hier nur an „Frühlingszeit", „Waldlust", „Auf der Wacht", „Mädchen, wenn ich von dir ziehe" ꝛc. ꝛc. Vor Allem aber begeisterten ihn patriotische Gedichte zur Composition. So entstand im Jahre 1854 „Die Wacht am Rhein". Im Jahre 1865 schrieb Müller von der Werra bei Gelegenheit des Dresdener Sängerfestes schon, „daß dieser vaterländische Hochgesang nicht nur die Runde über Land und Meer gemacht, sondern sich förmlich als Volkslied eingebürgert habe". Die deutsche Nation hat im Jahre 1870 dieses Urtheil bestätigt. Hatte sich Wilhelm durch häufige, längere Krankheiten schon um die Mitte der 50er Jahre genöthigt gesehen, zum großen Bedauern seiner vielen Freunde von der Leitung des Singvereins zurückzutreten — welcher Entschluß ihm sehr schwer wurde —, so bewog ihn im Jahre 1865 zunehmende Kränklichkeit und die Sehnsucht nach seinen heimathlichen Bergen, seine stets in aufopferndster Weise geübte Wirksamkeit an der „Liedertafel" aufzugeben und nach Schmalkalden zurückzukehren, woselbst er gegenwärtig noch weilt. Leider hat der Druck, welcher seit dem vor drei Jahren erfolgten Tode seiner 83jährigen Mutter und dem seitdem neu erwachten Verlangen nach seiner zweiten langjährigen Heimath Crefeld auf seinem Gemüth lastet, ihn nur selten zu neuem musikalischen Schaffen kommen lassen. Indessen entstand doch im Jahre 1868 noch ein herrlicher Männerchor: „Wache auf, Deutschland!" (Gedicht von Emil Rittershaus) mit dem Refrain: „Kein Fuß breit von dem deutschen Land soll je französisch werden." Derselbe wird in der bei M. Schloß in Cöln unter dem Titel „1870" erscheinenden Sammlung 12 patriotischer Lieder für Männerchor in einer Auflage von 10,000 Exemplaren zum Besten der Verwundeten und Hinterbliebenen enthalten sein. Max Schneckenburger als Dichter des Liedes „Die Wacht am Rhein" ist jetzt auch urkundlich nachgewiesen. Seine in Thalheim bei Tuttlingen in Würtemberg wohnende Witwe besitzt einen vom 30. November 1840 datirten Brief ihres damaligen Bräutigams, der ihr den Text des auf Wunsch einiger Freunde gedichteten Liedes mittheilte. Max Schneckenburger war am 17. Februar 1819 zu Thalheim, wo sein Vater Kaufmann gewesen, geboren und offenbarte schon im 15. Lebensjahre seine poetische Ader durch Gedichte, die er damals drucken ließ, was er freilich, wie der Schwäbische Merkur sagt, später oft genug bedauert hat. Er war ein gebildeter, sehr belesener Mann und hatte sich eine noch im Besitze seiner Witwe befindliche Sammlung auserlesener Bücher angeschafft. Er starb, 30 Jahre alt, 1849 zu Burgdorf bei Bern, wo er ein kaufmännisches Geschäft besaß und eine Eisengießerei gegründet hatte. Sein ältester Sohn steht als Jäger bei der würtembergischen Felddivision. K. Z.

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Alexis Holländer, Op. 17. **Vier Quartette** für gemischten Chor. Berlin, Wilhelm Müller. Partitur 20 Sgr. Stimmen 15 Sgr.

Louis Schlottmann, Op. 27. **Drei Chorlieder** für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Ebend. Partitur 15 Sgr. Stimmen 25 Sgr.

Holländer hat ein Ständchen von Reinick „In dem Himmel ruht die Erde" sowie Uhland's „Einkehr", „Kapelle" und „Königstochter" gewählt, Schlottmann: „Schäfer's Sonntagslied",

von Uhland, „Wanderer's Nachtlied" von Göthe und den Text des Stabat mater. Die Anzahl geeigneter Texte für Chor, namentlich für gemischten Chor, ist nicht groß, denn im Grunde eignen sich hierzu nur diejenigen Dichtungen, welche allgemeine Empfindungen und Anschauungen enthalten, Worte, bei denen es nicht unwahrscheinlich erscheint, daß sie von einer größeren Anzahl Personen, besonders von Frauen und Männern zugleich ausgesprochen werden. Wenn aber mehr als eine Männerstimme ausruft: „Du bist mein" oder „entflieh' mit mir, und sei mein Weib!", so ist das in Wahrheit natürlich schlechterdings unmöglich, und wenn sich, besonders an den letzten Worten, noch dazu Frauenstimmen betheiligen, so muß dergleichen wegen völliger Sinnlosigkeit unvermeidlich komisch wirken, mag auch der Componist noch so schöne Musik dazu gesetzt haben. Gleichen Eindruck macht es z. B., wenn mehr als eine Stimme singt: „ich steh' allein ꝛc.", kurz man kann den Chor-Componisten nicht genug rathen, in der Wahl ihrer Texte hierauf viel mehr Bedacht zu nehmen, als dies bisher vielfach geschehen ist, und auch unter den vorstehend angeführten Stücken befinden sich mehrere aus jenem Grunde mehr oder weniger ungeeignete Compositionen, am Meisten natürlich Uhland's schönes Sonntagslied, und wegen einzelner Stellen im Grunde auch „Die Königstochter" und das „Ständchen", wenigstens für Frauenstimmen.

Betrachtet man abgesehen hiervon, soweit dies möglich, die musikalische Behandlung, so stellt sich das Urtheil ungleich günstiger, denn beide Hefte enthalten Werthvolles oder Anziehendes. Am Vertrautesten mit dem Stoffe zeigt sich als langjähriger Dirigent größerer Chorvereine Holländer in seinen vier speciell für Chor bestimmten Gaben. H. beansprucht allerdings gleich fast allen Componisten tiefe Altstimmen und läßt auch den deshalb öfters in ziemlich tiefer Lage sich abmühenden Tenor wenig hervortreten,*) hat aber die ganze Anlage im Allgemeinen so anmuthig und frisch oder stimmungsvoll, gewandt und leicht singbar behandelt, daß alle vier Gesänge sich sicher sehr freundlicher Aufnahme erfreuen werden. —

Schlottmann producirt nicht so leicht und routinirt, zeigt sich aber noch mehr bemüht, der Stimmung vertiefteren Ausdruck zu geben. Allerdings ist deshalb auch manches mühsam oder gesucht Klingende mit untergelaufen, z. B. in der ersten Hälfte des Sonntagsliedes, und erst von S. 5 an kommt das Stück in natürlichen und zugleich ganz feurigen Zug und Schwung, der seine gute Wirkung gewiß nicht verfehlen wird. Schade, daß dieselbe durch die banaleren Schlußtacte wieder abgeschwächt wird. „Wanderers Nachtlied" fesselt durch polyphonere Haltung, welche nur bei der Stelle „ich bin des Treibens müde" durch Schwäche der Declamation und des Rhythmus beeinträchtigt wird. Am Gehaltvollsten ist unstreitig das für Solostimmen mit Chor componirte Stabat mater. In ungemein knapper, geschlossener Form bietet dieses kleine Werk manche Züge von ganz überraschender Tiefe und Bedeutung, welche gründliches Einleben in die altitalienischen Meister verrathen, und dieser Eindruck wird nur durch verschiedene zu gleichmäßig und vollständig befriedigende Abschlüsse abgeschwächt.**) Jedenfalls verdient dieses Stabat mater wärmere Beachtung bei Kirchenaufführungen. —

Für Frauenstimmen.

L. Schlottmann Op. 28. **Drei Gesänge** für Frauenstimmen. Berlin, Wilhelm Müller. Partitur $7\frac{1}{2}$ Sgr. Stimmen 15 Sgr.

In Bezug auf die Wahl der Texte lassen sich auch bei diesen Stücken einige Bedenken nicht erwehren; so macht es z. B. in Rückert's „O süße Mutter" einen seltsamen Eindruck, daß mindestens vier Mädchen zu gleicher Zeit „an seiner Seite ruhen" wollen ꝛc. Auch No. 3 „Die Blume der Ergebung" eignet sich im Grunde nur für die Empfindungen eines einzelnen Mädchens. Viel passender dagegen erscheint No. 2 „Du bist die Ruh'" von Rückert. Die musikalische Behandlung zeugt von hübschem Erfindungstalent und ist viel gewandter durchgeführt als in manchen Stellen der Chorlieder,*) besonders verdient das mittelste Stück die Beachtung tüchtigerer Damengesangvereine. —

*) Im drittletzten Tacte des ersten hätten sich die Octaven zwischen Sopran und Baß leicht vermeiden lassen, desgleichen im zweiten das lange Aushalten auf der Nachsilbe von „Beste", auch könnte die Declamation zuweilen ausgeprägter sein.

**) S. 14 und 15 möchte ich rathen, im Alt über den Worten ac und matrem (am Schluß von S. 15) das nicht vortheilhaft klingende f in ges zu verwandeln. Sehr schwer zu treffen ist S. 17 im Baß das b über et plagas.

*) S. 7 klingt im 5. und 6. Tact vom Schlusse aus die Verdoppelung der 3 unnöthig hart und möchte im II Sopran c statt a zu setzen sein. Im 11. Tact von No. 2 hätte die zu gleichmäßige Rosalie vermieden werden können, das Seltsamste aber ist wohl, daß No. 3 und somit das ganze Heft (noch dazu ohne Motivirung) mit einem Quartsextenaccorde schließt. —

Für Männerstimmen.

L. Schlottmann, Op. 29. **Sechs Quartette** für Männerstimmen. Berlin, W. Müller. Partitur 15 Sgr. Stimmen 1 Thlr.

Während uns Schlottmann's vorstehend besprochene Gesänge für gemischten oder Frauen-Chor wegen ihrer künstlerischen Haltung Achtung abnöthigen, hat er sich in Op. 29 zu einigen Concessionen an den landläufigen Liedertafelstyl verstanden und dasselbe in leicht faßlich ins Gehör fallender Schreibweise gehalten. Mit der Declamation und der Wahl der Texte und Tonarten hat es S. daher öfters nicht genau genommen sondern mehr auf einen im Allgemeinen gefälligen und frischen Eindruck gesehen. Nicht unbedenklich ist in dem ersten in feierlichem Desdur gehaltenen Stücke die starke Erinnerung an „Alexis". Recht frisch, wenn auch nicht frei von Phrasen ist Schiller's „An den Frühling" (No. 3) gehalten, auch ist in demselben S. 13 die Stimmenführung hübsch gemacht, nur verläuft dieselbe in der untersten Zeile, deren Anlage nach Desdur drängt, in harmonischer Beziehung etwas gezwungen. Von nicht übler Haltung ist ferner Arndt's „Abschied" (No. 4) bis auf die zu gleichmäßige Rosalie in der vierten Zeile. Der Cduraccord im zwölften Tacte vor dem Schlusse wird in dieser Lage schwer rein herzustellen sein. Nöthigenfalls lasse man in demselben die Bässe fort. Recht frisch ist auch das letzte Trinklied („Wein, Weib, Gesang!" von ?), überhaupt werden Kräfte mittleren Ranges, welche von tieferem Gehalte absehen, die meisten dieser Liedertafelspenden wegen ihrer geschickten, wenig Schwierigkeiten bietenden frisch gefälligen Anlagen gern singen. — H.....n. —

Instructives.

Gotthold Carlberg, Ueber Gesangskunst und Kunstgesang. Wien, Hartleben. 1870. 88 Octavs. —

Der Inhalt dieses Werkchens war ursprünglich für Vorlesungen vor einem großentheils aus Laien bestehenden Auditorium bestimmt und ist auch in der vorliegenden Form in der Hauptsache beibehalten worden, um den populären Charakter nicht abzustreifen. Selbstverständlich kann bei der geringen Ausdehnung des Schriftchens nicht von erschöpfender Behandlung des Gegenstandes die Rede sein, der Zweck desselben ist vielmehr hauptsächlich der, zu richtigeren, rationelleren, naturgemäßeren Wegen hinzuleiten und zur Hebung mancher Schattenseiten und Unterlassungssünden anzuregen. Nach diesen Seiten verdient das Schriftchen ernstere Beachtung, denn wenn dasselbe auch nicht tief greift sondern gewissermaßen nur auf die Spur leitet und die wichtigsten Ziele meist nur leicht andeutet, so enthält es doch so viel wahr aus dem Leben Gegriffenes in frischer, gefälliger Form, zu welcher eine ganze Anzahl recht beherzigenswerther Anecdoten so Manches beiträgt, daß es vielleicht nachhaltiger zu wirken im Stande ist, als manche dickleibig philosophirende Gesangschule. Schon der Titel ist kein müßiges Wortspiel sondern theilt das Buch in eine mehr theoretische und in eine mehr praktische Hälfte. Wie man aus dem Inhalte beider Abtheilungen ersieht, hat sich der Verf. in der Kunstwelt tüchtig umgesehen und herumgetummelt (Carlberg war bereits in der alten wie in der neuen Welt, in Newyork, Berlin, Wien ꝛc. bei der Bühne wie im Concertsaale als Praktiker thätig), deshalb vermag er die charakteristischen Schattenseiten der verschiedenen Nationen, überhaupt die Gebrechen unserer Zeit aus eigner Anschauung zu zeichnen. U. A. widmet er der Kritik ein beherzigenswerthes Capitel, ferner der maßlosen Eitelkeit der Sänger, wobei es z. B. Carl Formes ziemlich schonungslos ergeht, überhaupt den Gebrechen unserer Zeit auf dem Gebiete des Opern- wie des Concertgesanges in einer im Allgemeinen leider nur zu wahren Skizzirung, aus welcher man es nur ungern unterläßt, eine ganze Partie schlagender Stellen sogleich an diesem Orte anzuführen. — H.....n.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 2. September 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 36.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Das Waldhorn.

Eine kunstgeschichtliche Studie

von

Julius Rühlmann.

Erste Abtheilung.

(Schluß.)

Die beiden ersten Gattungen von Ventilen werden im Allgemeinen in Frankreich und England Pistons, seltener à Clefs genannt, dagegen die dritte Art durchgängig die Bezeichnung à Cylindres hat, hier und da in Oesterreich auch Radelmaschine, da der Cylinder die verwandte Form eines Rades hat.

Ob nun der einen oder der anderen Art von Ventilen der Vorzug einzuräumen sei, darüber ist man in der Praxis noch nicht völlig im Klaren. Die Franzosen, Engländer und Belgier ziehen die Pistons, besonders die Büchsen-Ventile dem Cylinder vor, für Trompeten, Posaunen, Tubas u. s. w. mag diese Ventilart den Vorzug verdienen, ob dasselbe auch für das Waldhorn Gültigkeit habe, bezweifeln wir. Wenn überhaupt die Franzosen auf das „genre allemand“, wie sie die Cylinderventile nennen, etwas vornehm herabblicken, so hat dies seine Ursache darin, indem sie der Ansicht sind, eine große Schwierigkeit bestehe bei den Cylinderventilen darin, daß sie schwerer abzunehmen seien und vorkommenden Stockungen man weniger schnell beikommen könne. Dabei seien sie theurer im Preise, außerdem sei auch der Ton der Pistons voller. Nur sehr beschränkt können wir diesen Behauptungen zustimmen, glauben aber, daß dem Rotationscylinder eine sichere und leichtere spielbare Behandlung eigen ist.

Theoretisch ließe sich gegen die Büchsen- und Schubventile einwenden, daß der Luftstrom bei denselben durch die einseitige Bohrung des Ventiles plötzlich zur Wendung in einen rechten Winkel gezwungen, derselbe unterbrochen und bei der Bildung der Obertöne gehemmt und gehindert wird, wodurch die präcise Ansprache des Tones etwas erschwert ist.

Da nun durch das Cylinderventil bei seiner sanfteren Krümmung der Bohrung, wie solche bei der vorausgegangenen Stelle beschrieben war, eine raschere und willigere Tonansprache erzielt wird, so ist aus diesem Grunde der Cylinder den Pistons vorzuziehen. Wenn nun trotzdem der Cylinder allen Anforderungen noch nicht genügt, so stehen hier technische und vor allen akustische Hindernisse entgegen, die wir vorher nur flüchtig andeuteten. Leider ist die Frage noch nicht einmal genügend geprüft und erwogen, ob die Ventile an ihrer jetzigen Stelle auch den richtigen Platz einnehmen, ohne störend auf die Schwingungsknoten der Luftsäule einzuwirken. Auch andere dahingehörige Fragen harren noch ihrer gewissenhaften Erledigung. Corveny in Königsgrätz hat durch seine Tonwechsel-Maschine diese Frage der Lösung näher geführt. Er hat durch seine Erfindung manche Schwierigkeit, besonders was die Intonation anlangt, zu bekämpfen gesucht, allein bis jetzt ist der Erfolg noch kein durchgreifender gewesen.

Jahrzehnte lang stand der Verbreitung der Ventile am Waldhorn, an welchem Instrumente sie zuerst Anwendung fanden, theils Vorurtheil, theils Unkenntniß entgegen, denn weder war das Grundprincip der Ventile richtig erkannt, noch weniger verstand man die Ventilinstrumente künstlerisch zu verwerthen, erst in der neuesten Zeit sind hierin bemerkbare Fortschritte gemacht worden.

Im Grunde ist das System der Ventilinstrumente (abgesehen von den Tonerhöhungs-Ventilen — pistons ascendents —) in der Hauptsache nichts anders als dasselbe, was bei der Zug-

posaune in Anwendung kommt. Jede Verlängerung der Tonröhre bringt die Vertiefung des Grundtons und seiner entsprechenden harmonischen Ober- oder Naturtöne mit sich.

Nur bedingungsweise lassen wir die Ausdrücke gelten, daß das mittelste Halbtonventil das F-Horn in E-Horn, das obere Ganztonventil dasselbe in Es, beide vereinigt in ein D-Horn umwandle. Grade durch diese unklare Bezeichnung ist noch jetzt die Verwirrung vorhanden, daß einzelne Componisten in dem Wahne befangen sind, es dürfe nur eine neue Stimmung vorgeschrieben werden, um sofort auch ohne die nöthigen Pausen das Ventilhorn in seiner neuen Stimmung gebrauchen zu können. Dem ist durchaus nicht so, sondern auch hier muß Zeit zur Umstimmung gelassen werden oder der Componist muß alles für F-Stimmung schreiben, denn nicht jede Stimmung eignet sich für Ventilhorn, am wenigsten eine höhere oder eine viel tiefere als F. Es waltet hier offenbar noch ein Irrthum vor, auf den wir in der zweiten Abtheilung dieser Studie zurückkommen werden.

Ueber die große Wichtigkeit und Bedeutung der Ventile am Waldhorn spricht sich Fetis in dem schon mehrfach erwähnten Artikel sehr eingehend und ausführlich aus, was um so höher, ja sehr hoch anzuschlagen ist. als dieser musikalische Schriftsteller und Componist durchaus nicht zu den Fortschrittsleuten zu rechnen ist. Desto gewichtiger fällt aber dessen Urtheil in die Wagschale.

Fetis sagt: „Das Waldhorn, dessen Tonumfang früher nur zwei unvollständige Octaven in der ein- und zweigestrichenen Octave besaß, und in der kleinen Octave nur zwei Töne hatte, ist durch die Erfindung der Ventile zu einem Instrumente umgestaltet worden, welches eine chromatische Tonleiter durch mehrere Octaven besitzt, wie alle anderen."

„Es scheint also, daß auf die Frage: welches Instrument soll vorgezogen werden, das einfache oder das Ventilhorn? — Es nur eine Antwort geben kann, nämlich das Ventilhorn."

„Indeß sind die musikalischen Kreise durchaus noch nicht dahin gelangt, eine vollständige Uebereinstimmung über diesen Gegenstand sich anzueignen."

„In Frankreich und besonders auch in Paris (wohl auch an manchem Orte in Deutschland) existirt ein ungünstiges Vorurtheil für das Ventilhorn und viele der Künstler bleiben hartnäckig an dem alten Instrumente attachirt, unter dem Vorwande, daß durch Anbringen der Ventile das Horn schwerfällig gemacht und die natürliche Schönheit des Tones geschädigt werde".

„Dieses Vorurtheil übt selbst seinen Einfluß auf die Componisten aus, welche in dieser Zeit, wo man mit Begierde jede Neuerung aufsucht, doch die alte Behandlung in der Instrumentation beibehalten, und welche, wenn sie in ihren Partituren Ventilhörner für gewisse Effekte vorschreiben, sich derselben nur mit Schüchternheit bedienen, und die großen Hülfsmittel gar nicht zu begreifen scheinen. Ich (Fetis) habe mir vorgenommen, diesen Irrthum aufzuklären, um dem Gegenstand Glauben zu verschaffen, indem ich beweisen werde, daß es eine Art Barbarei ist, den Gebrauch eines Instrumentes (ausschließlich) zu erhalten, welches die meisten der Töne in der gegenwärtigen Musik entbehrt."

„Nur das Ventilhorn ist ein vollständiges Instrument, weil es in seinem ganzen Umfange offene und natürliche Töne besitzt. Es hat eine Octave im Baß, wo auf dem einfachen Horn nur zwei Töne vorhanden waren, außerdem hat es noch mit drei Ventilen vier gute Töne in der großen Octave. Mit diesem Instrumente hat man ein ausgezeichnetes Horn für Basso und Alto, welches an Sonorität vorzüglich genannt werden kann."

„Die französischen (wohl auch manche deutschen!) Künstler machen gegen das Ventilhorn die Einwendungen, einerseits, daß der silberhelle Klang des einfachen Hornes verändert werde, andrerseits, daß für den Ausdruck gewisser melancholischer Passagen die gestopften Töne nöthig wären."

„Sind diese Einwürfe begründet? Ich glaube nicht, oder vielmehr ich habe die Gewißheit, daß sie nur ein Vorurtheil ausdrücken."

„Artot, Professor am Conservatorium in Brüssel, welcher den schönsten Ton hat, den man auf dem einfachen Horn hören kann, hat nichts von dieser kostbaren Eigenschaft verloren, als er das Ventilhorn adoptirte." (Auch deutsche Künstler ließen sich hierfür in großer Zahl anführen, wie zunächst meine Herren Collegen Eisner, Hübler, Lorenz u. s. w.) „Andere Künstler haben, ich gestehe es, auf dem Ventilhorn einen schwerfälligen, spröden und pelzigen Ton; allein es ist sehr zweifelhaft, ob sie auf dem einfachen Horn einen besseren haben würden."

„In Hinsicht auf den Ausdruck, welchen man in der Anwendung der gestopften Töne vermischt mit den offenen zu finden glaubt, habe ich nur eine einfache Bemerkung entgegen zu stellen: die erste Eigenschaft, welche ein Sänger in seiner Kunst erlangen soll, ist die Egalität, die Gleichartigkeit und Sonorität aller Töne in seiner Stimme. Diese Egalität, diese Gleichartigkeit des Klanges, weit entfernt, ein Hinderniß im Ausdruck zu sein, ist im Gegentheil die Eigenschaft, welche uns angenehm berührt und unwiderstehlich erregt. Nun, das vollkommenste Instrument ist doch unstreitig dasjenige, welches der menschlichen Stimme am nächsten kommt, und der Künstler, welcher gut accentuirt, ohne der Reinheit des Klanges zu schaden, ist ohne Zweifel derjenige, welcher hierin die größte Vollendung erlangt hat. Die Gleichmäßigkeit der offenen Töne des Ventilhornes hat also eine Ueberlegenheit von großer Bedeutung über die Ungleichmäßigkeit der Töne des einfachen Horns, sowohl für den Ausdruck zarter Stellen als auch für die energische Kraft. Wenn es nun für die Klangfarbe gemischte Effekte giebt, in welchen die gestopften Töne sehr nützlich sein können, wie die Sordinen bei den Streichinstrumenten es sind, so sind doch die Ventile am Waldhorn kein Hinderniß, denn man kann beim Ventilhorn ebensogut Gebrauch von der Hand machen als wie beim einfachen Horn."

Diesem Auszuge aus dem Artikel von Fetis sind noch folgende Bemerkungen des Herrn H. Hübler, erstem Waldhornisten an der k. Capelle zu Dresden, hinzuzufügen.

„Jeder gute Waldhornist wird bei der Benutzung des Ventilhornes auch stets Gebrauch von der im Schallbecher liegenden rechten Hand machen, wenn er gestopfte Töne erzeugen will. Denn grade durch das Studium der gestopften Töne erzielt man einen weichen schönen Ton."

„Der große Vorzug des Ventilhorns besteht nicht allein in der chromatischen Tonleiter mit lauter offenen Tönen, sondern auch darin, daß man mit Hülfe der Ventile eine chromatische Tonleiter gestopfter Töne hervorbringen kann. Namentlich ist letztere Tonreihe in der ein- und zweigestrichenen Octave mit Effekt zu verwenden. R. Wagner und F. Liszt liefern in ihren Werken die vollständigsten Beweise dafür."

„Auch in Deutschland ist die Ansicht verbreitet, daß der Klang des einfachen Horns viel schöner sei als der des Ventilhorns. Diese Meinung beruht, wie Fetis sehr richtig bemerkt, auf Vorurtheil, jedoch muß dabei vorausgesetzt werden, daß der Bläser sein Ventilhorn eben auch als einfaches Horn behandelt,

d. h. daß er die rechte Hand während des Blasens im Schallbecher (der Stürze) liegen läßt."

„Wenn allerdings der Bläser das Ventilhorn derartig hält, daß die rechte Hand vollständig außerhalb des Bechers kommt — wie man es öfters bei kleinen Orchestern in der Provinz, auch nicht selten bei Militaircapellen findet, dann hat in Wahrheit der Ton des Ventilhorns einen harten, ja fast gemeinen Klang. In diesem Falle hat man dann nicht Unrecht, das einfache Horn dem Ventilhorn vorzuziehen. Bei Waldhornbläsern, welche auf den Namen von Künstlern Anspruch machen, dürfte eine solche fehlerhafte Haltung des Instruments wohl kaum gefunden werden und so kann man seine Uebereinstimmung mit dem Ausspruch von Fetis erklären".

„Offen auszusprechen und zu behaupten ist, daß es ein sehr geübtes, fein musikalisches Ohr erfordert, um ganz kleine Differenzen im Tone zwischen dem einfachen und dem Ventilhorn in F-Stimmung wahrzunehmen. Unter hundert Fällen dürften neunundneunzig vorkommen, wo dies kaum unterschieden wird."

„Von Einfluß auf diese Differenz ist hauptsächlich die Bauart und die Weite der Röhren. Früher hatte das einfache Horn viel engere Röhren, wodurch der Ton zwar etwas heller im Klange und beim Blasen leichter ansprechend war, aber auch viel dünner und schneidender erschien. Der Charakter des Ventilhorns ist ein sonorer, gleichmäßiger Klang, der hauptsächlich maßgebend ist, um ihm den Vorzug einzuräumen."

Auf verschiedene vielleicht noch hierher gehörige Gesichtspunkte hat sowohl Heinrich Gottwald im 34. Bande gegenwärtiger Zeitschrift (Seite 125 und 135), als auch der Verfasser vorliegender Studie in demselben Bande (Seite 248, 270 und 280) ausführlich aufmerksam gemacht. Beide Autoren haben auch im 35. Bande derselben Zeitschrift weitere Fortsetzungen dieses Themas gegeben.

Seit dieser Zeit hat sich bei Anfertigung des Waldhornes kein bemerkenswerther Fortschritt gezeigt. Vorläufig dürfte die formelle Umgestaltung dieses Instrumentes als abgeschlossen erscheinen, weshalb nur beiläufig auf die Tonerzeugung bei diesem Instrumente aufmerksam gemacht werden mag.

Sowohl beim Waldhorn als auch bei allen Messinginstrumenten, deren Tonangabe mittelst eines konischen oder kesselartigen Mundstücks geschieht, bildet sich der Ton mittelst der vibrirenden Lippe des Bläsers, durch welche die im cylindrischen oder schwach konischen Rohre eingeschlossene Luftsäule zum Schwingen gebracht wird.

Das kesselförmige Mundstück begränzt den vibrirenden Theil der Lippe und verkürzt dieselbe, so daß diese Vibrationen in nothwendiger Schnelligkeit sich wiederholen und die Luftsäule in den Metallinstrumenten der Art in stehende Schwingungen versetzen, daß wirklich musikalisch brauchbare Töne zu Gehör kommen.

Die Lippen des Bläsers wirken als zwei nahe aneinander liegende Membrane, welche durch die gepreßte durchstreifende Luft in Vibrationen versetzt werden. Die Zahl der dadurch in der Tonröhre entstehenden Schwingungen entsprechen der Vergrößerung oder der Verkleinerung des wirkenden Theiles der Lippen sowie deren Spannung, zu welchem Ende der Bläser die Windspalte verlängert oder verkürzt. Hohe Töne erfordern eine stärkere Compression, tiefere eine schwächere Spannung des Luftstromes. Doch kann dabei der Bläser nur solche Töne und Tonfolgen durch seine Geschicklichkeit erzeugen, die in dem Bereiche des Grundtones der ganzen Röhre, d. h. in dessen harmonischen Ober- oder Aliquottönen liegen und deshalb von Natur aus vorhanden sind, jedoch nur immer einen dieser Töne, nicht mehrere zu gleicher Zeit. Jede bestimmte Lippenstellung erzeugt nur eben einen dieser Naturtöne und ist deshalb ein Mehrstimmigblasen mittelst und allein nur durch die Lippen auf einem und demselben Messingblasinstrumente eine kunstgeschickliche Täuschung, eine Art musikalische Bauchrednerei.

Jeder einigermaßen geschickte Hornist oder Messingbläser kennt diesen Scherz und betrachtet denselben als eine dilettantische Spielerei, mit der man den Unkundigen frappiren, dem Kundigen aber nur Seifenblasen vormachen kann. Für die Kunst ist er werthlos.

Die Täuschung beruht darauf, daß der Bläser einen zweiten Ton mitsingt, indem er einen andern anbläst. Bläst nämlich ein Hornist, so bildet er, wie erwähnt, die Töne nur mit den Lippen. Die Kehlkopforgane als selbstständige Tonwerkzeuge bleiben dabei außer Thätigkeit. Nichts hindert diese daher, für sich ebenfalls zu wirken und Töne hervorzubringen, insoweit dabei die anderweitig beim Blasen in Anspruch genommenen Mundorgane, namentlich die beinahe geschlossene Mundöffnung, nicht hinderlich sind. Der Bläser ist daher im Stande, während des Blasens mit der Kehle Töne anzugeben, die freilich wegen der geschlossenen Mundhöhle meistentheils durch die Nasenöffnung gehen und daher nasal und brummend klingen, aber dennoch vernehmbar sind. Eine im Unisono mit der geblasenen Stimme fortschreitende Brummstimme erfordert wenig Mühe, dagegen erfordert es Uebung, die Brummstimme so auszubilden, daß sie andere Intervalle angiebt als die geblasenen. Dabei bildet sich eine anderweite Fertigkeit ganz von selbst aus, nämlich die Brummtöne nicht durch die Nasenöffnung, sondern mit durch die Lippenspalte des Bläsers gehen und so durch das Horn erst in den Bereich der äußeren Luft kommen zu lassen. Das Instrument wirkt sodann als schallverstärkend, sprachrohrartig, und giebt den Brummtönen grade so viel Kraft, um nicht gegen die übrigen Horntöne zu sehr zu verschwinden.

Diesen beiden Tönen des Hornes und der Menschenstimme gesellt sich ein auf physikalischen Gesetzen ganz frei hinzutretender Summationston, der entweder die Octave, die Quinte, große oder kleine Terz, große oder kleine Sexte zu den beiden Haupttönen bildet. Die Theorie dieser physikalischen Gesetze erläutert H. Helmholz in: „Die Lehre von den Tonempfindungen" (Seite 227—236), John Tyndall in: „Der Schall" (Seite 330, 339 flg.)

Der Verfasser gegenwärtiger Studie glaubte hier auch auf diese Erscheinung hinweisen zu müssen, da am Ende der vierziger Jahre der Waldhornist Vivier mit seinem sogenannten Mehrstimmigblasen eine Zeit lang selbst Fachleute irre führte. In einer historischen Studie mußte auch dieser Gegenstand Erwähnung und soweit möglich Erklärung finden.

Hat das Ventilhorn neben dem Natur- und Inventionshorn vollgültiges Bürgerrecht in der neueren Instrumentalmusik erlangt, so gilt die Mehrstimmigkeit auf einem Blasinstrumente als ein Curiosum, kann aber weder musikalisch-praktisch, noch musikalisch-theoretisch brauchbar genannt werden, auch auf ästhetischen Werth nicht den geringsten Anspruch machen. In einem folgenden Abschnitt soll auf die künstlerische Verwerthung der Natur- und Ventilhorntöne näher eingegangen werden.

Concertmusik.

Für gemischten Chor.

Max Bruch, Op. 34. **Römische Leichenfeier**. Gedicht von Herm. Lingg für gemischten Chor und Orchester. Breslau, Leuckart. Partitur 1½ Thlr. netto, Orchesterstimmen 2 Thlr. 25 Sgr., Chorstimmen à 2½ Sgr., Clavierauszug 25 Sgr. —

Ebenso bedeutend und original wie die herrliche, echt antik-römischen Geist athmende, und in stetem, gleichsam ehernem Schritt einhergehende Dichtung, wie es dem römischen Charakter entspricht, ist die von Bruch dazu in Scene gesetzte Musik. Der Eindruck, den man davon erhält, ist ein im hohen Grade erhabener, das Ganze kann man sich nicht poetischer, edler und stolzer aufgefaßt denken. Dazu kommt das dem jedesmaligen Ausdrucke charakteristische Färbung verleihende Orchester, das aber trotz der reichen Fülle von neuen und schönen harmonischen und modulatorischen Wendungen dem Chor seine dominirende Stellung nicht benimmt. Denn obwohl man einerseits in neuerer Zeit Werke findet, in denen, wenn schon für Chor, als die Hauptperson, mit Orchester geschrieben, die Singstimmen nur so nebenbei herlaufen und dann und wann ein paar Rufe ins Orchester gleichsam hineinwerfen, — eine Behandlungsart des Chors, wie sie der berechtigten Stellung desselben nimmermehr entsprechend ist, nnd auch nimmermehr zur maßgebenden Norm gelangen wird, — so ist es doch erfreulich, daß andrerseits Werke erscheinen, die, gleichfalls von neuem Geiste erfüllt, in schöner Form diejenige Stellung den Singstimmen einräumen, in welcher allein das, was der Chor auszusprechen und darzustellen hat, zum befriedigenden Ausdruck sich erheben kann. Der allseitige Beifall, den die Bruch'schen und anderer nach dieser Richtung hin schaffenden Componisten Werke für Chor und Orchester gefunden, legt Zeugniß dafür ab, daß diese Behandlungsweise dem Wesen dieser Kunstgattung die entsprechendste und naturgemäßeste ist.

Nach zwei, die Stimmung vorbereitenden Accorden in Cismoll vom gesammten Blech, wozu blos die Violen und Violoncelle den Grundton aushalten, hebt sofort der Chor an in lang gezogenen Accorden; der Ton des ersten Abschnittes in seiner elegischen Grundfärbung ist im Verein mit dem Orchester, in dem namentlich die Blechbläser eine hervorragende und charakteristische Rolle spielen, auf das Wirksamste zur Anschauung gebracht. Trefflicher und anschauender konnte der Dichter die Scene auch nicht eröffnen, als mit folgenden Worten: „Traurig, mit gesenkten Flügeln, schwebt der Legionen Aar von der Tiber dunkeln Hügeln auf den flammenden Altar. Auf dem Sarg mit Lorbeerzweigen liegt der Kaiser bleich und stumm, seine Krieger seh'n mit Schweigen auf das Todesheiligthum." Zu allmähliger Belebtheit erhebt sich die Musik von den Worten an: „Während sie den Holzstoß zünden, ruft ein weißer Priesterchor, Cäsars Ankunft zu verkünden zu den Sternen dies empor: nehmt ihn auf in eure Mitte, diesen Siegesgott der Welt, der sie einst im Segensschritte einer Sonne gleich erhellt." In schöner, voller Gesangsströmung, in breiten, aufsteigenden Gängen, giebt hier der Chor, bald die Männerstimmen, bald die weiblichen allein, bald wieder vereinigt ein höchst fesselndes Bild der Scene, das durch eine größere Betheiligung der Streichinstrumente, wobei namentlich die Bässe in wuchtigen Gängen einherschreiten, ein sehr belebtes und helles Colorit erhält. Allein der Höhepunkt ist noch nicht erreicht; das Bild nimmt immer größere Dimensionen an, es erweitert sich zu einer wichtigen Begebenheit; das, was der Dichter in wenigen Worten nur andeutet, führt der Musiker mit der Allgewalt der Töne in größeren Zügen aus und versteht es, den Hörer mitten in die Scene hinein zu versetzen. „Züngelnd schlagen auf die Flammen um den Sarg, ein glühend Meer, Schwert und Schilde schlägt zusammen laut mit Klageruf das Heer." Die Musik steigt hier zur größten dramatischen Belebtheit auf; die Gewalt des Ganzen ruht aber auf den mächtigen Strömungen des Chores, dem die breiten von den Posaunen dazwischen geschleuderten Rufe einen erhöhteren Nachdruck verleihen. Allmählig gewinnt auf kurze Zeit die Musik größere Ruhe und leitet zu einem kurzen Adagio sostenuto ein — „Fahl wie Asche liegt der Todte, matt verglimmt der Scheiterhauf," ähnlich in der Haltung dem Anfang, um sich bald wieder zu einem prachtvollen Schlußsatz zu erheben. „Doch der Aar, sein Flügelbote, schwingt sich zu den Göttern auf." In erhabenen Stellungen, wie es die vom Dichter gezeichnete Scene erfordert, schließt sich das Ganze ab und wird nicht verfehlen, den mächtigsten Eindruck zu hinterlassen, der nicht allein auf der genialen Conception des Ganzen ruht, sondern hauptsächlich darauf, daß der Chor eine so naturgemäße und wirksame Behandlung erhalten hat, durch welche allein, was er auszusprechen hat, zum vollgültigen, bezwingenden Ausdruck gelangen kann. Das Werk empfehle ich daher allen Chorvereinen auf das Wärmste und Angelegentlichste zu Concertaufführungen.

Emanuel Klitzsch.

Correspondenz.

Leipzig.

Die schon in voriger Nr. angekündigte Kammermusikaufführung im Gewandhaussaale zum Besten der Verwundeten fand am 27. v. M. statt. Trotz des guten Zweckes und der voraussichtlich guten Leistungen fehlten leider viele aus dem Gewandhauskreise, was jedoch in diesen für so viele Familien bangen Tagen erklärlich ist. Man giebt jetzt lieber im Stillen. — Doch denen, die gekommen waren, verschaffte die Kunst einige leichtere Stunden. Hr. Kahle vom hiesigen Stadttheater sprach einen von dem jungen talentvollen Dichter Jerusalem gedichteten Prolog mit der an ihm gewohnten Meisterschaft der Declamation und versetzte das Auditorium in eine jedem Concerte wünschenswerthe gehobene Stimmung, welche durch die folgenden musikalischen Darbietungen auch erhalten wurde. Die Instrumentalvorträge, als: Trio Op. 70 von Beethoven, ausgeführt von den HH. Levin, Schwendemann und Hegar, Gmoll-Nocturne und Hmoll-Scherzo von Chopin, gespielt von Hrn. Levin und Octett Op. 4 von Svendsen, vorgetragen von den HH. Raab, Ersfeld, Rauchfuß, Schwendemann, Thümer, Klesse, Hegar und Riedel, waren, das etwas zu starke Auftragen im Notturno und einige Versehen der zweiten Violine im Octett abgerechnet, vorzüglich. Von großem Vortheil für das Octett war das Dirigiren des Componisten, dem, sowie sämmtlichen Ausführenden reicher Beifall wurde. Den gesanglichen Theil des Programmes: „Höre Israel", Frühlingslied von Mendelssohn und „Am Meere" von Schubert hatte Frl. Zimmermann übernommen. Ihre wunderbare Stimme hat schon längst Aller Sympathien errungen. Sie ließ uns nur diesmal mehr als je fühlen, was wir an ihr verloren (Frl.

Z. ist vom 1. d. M. ab in Dresden engagirt). Manchem wird das Schubert'sche Lied noch lange nachklingen. Daß stürmische Hervorrufe ihrem Gesange lohnten, ist wohl kaum nöthig zu erwähnen. Ihr, sowie den genannten jungen Künstlern zollen wir auch für Beides, die Leistungen und den Zweck des Concertes, den anerkennendsten Dank. —

Kn.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Cassel. Am 21. v. M. Kirchenconcert zum Besten der Verwundeten: Orgelfuge von Bach, Orgelsonate „Das jüngste Gericht" von Volckmar, Gesänge von Bach, Händel, Cherubini, Schubert, Mendelssohn und Hauptmann ꝛc. Die Ausführenden waren: Die Organisten Rundnagel und Brede, Frau Soltaus, Frau Hempel-Kristinus und die HH. Krückl und Denner. — Das am 12. v. M. zu gleichem Zwecke abgehaltene Concert von den Mitgliedern der Oper unter der Leitung des Hofkapellm. Reiß hat einen Ertrag von nahezu 1000 Thlr. gehabt. —

Leipzig. Am 1. d. M. großes Instrumental- und Vocal-Concert zum Besten der Verwundeten, gegeben von dem gesammten Personale der Oper und des Theater-Orchesters mit Capellm. Reinecke in den sämmtlichen Räumen des Schützenhauses. Aus den Programmen nennen wir: Ouverturen zu „Euryanthe", „Tannhäuser", „Tell", Vorspiel zum fünften Acte aus Reinecke's „Manfred", Chöre von Reinecke, Richter, Mühldorfer, Lachner, Mendelssohn ꝛc., Terzette von Reinecke, Duette von Rubinstein und Schumann, Lieder von Schumann, Schubert und Mendelssohn, erster Satz aus Hummel's Claviequintett, Variationen aus dem Dmoll-Quartett von Schubert, Andante aus Bach's Concert für zwei Violinen (David und Röntgen), Violoncell (Hegar) und Claviersoli (Reinecke) ꝛc. —

Salzburg. Am 18. v. M. fand unter Director Bach's Leitung im Mozarteum das Kaiserconcert statt. An Orchesterwerken kam: Mendelssohn's Adur-Symphonie und die Oberon-Ouverture, ferner zwei Chöre aus Mozart's „Davidde penitente" und Chor aus Händel's Te Deum. Besondere Bedeutung erhielt das Concert durch Mitwirkung von Frl. Menter, welche mit großem Beifalle Liszt's Esdur-Concert und Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem „Sommernachtstraum" im Liszt'schen Arrangement producirte. —

Personalnachrichten.

— Theodor Wachtel gastirt seit dem 28. v. M. am Wiener Carltheater. —

— Die Pianistinnen Menter, Krebs und Tausig werden in New-York erwartet. —

— Die Regie der Berliner Hofoper hat an Stelle des Hrn. v. Strantz der Director des Schauspieles, Hein, mit übernommen. —

— Die Direction der Strauß'schen Capelle in Warschau ist Hrn. Carlberg aus Wien übertragen worden. —

— Der Tenorist Hr. Ungar hat seine Stellung am Stadttheater in Bremen aufgegeben und ein Engagement an der Hofbühne in Strelitz angenommen. —

— Der k. k. Hofcapellmeister Hr. Joh. Herbeck aus Wien wohnte bei seiner Anwesenheit in Leipzig der Aufführung des „Tannhäuser" im neuen Stadttheater bei. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Für die am 1. September begonnene Saison des Magdeburger Stadttheaters stehen u. A. Gluck's „Orpheus" und „Rienzi" als neu, „Lohengrin", „Tannhäuser", „Hans Heiling", „Joseph in Egypten" ꝛc. als neu einstudirt auf dem Repertoir. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Noch in diesem Jahre erscheint der vollständige Clavierauszug zu Wagner's „Siegfried", dem zweiten Theile der Nibelungen-Trilogie. — Helmholtz's Werk „Die Lehre von den Tonempfindungen" ist soeben in dritter Auflage erschienen. — Leop. Damrosch veröffentlichte soeben zum Besten der Vereine für Pflege im Felde verwundeter und erkrankter Krieger des deutschen Heeres bei Th. Lichtenberg in Breslau: „Hurrah, Germania!" von Freiligrath für Männerchor in Partitur und Stimmen, worauf wir alle Männergesangvereine aufmerksam machen wollen. —

Vermischtes.

— Die auf den 15. d. M. (Herzog's Geburtstag) bestimmte Eröffnung des Altenburger neuen Hoftheaters ist wegen der Kriegszeiten vorläufig sistirt. —

— Frau Mallinger hat ihr Gastspielhonorar (Hälfte der Brutto-Einnahme) in Magdeburg der Pflege der Verwundeten überwiesen. —

— Die königl. Theater in Cassel und Hannover wurden, ersteres am 17. v. M. mit „Tannhäuser", letzteres am 28. wieder eröffnet. — Die Eröffnung des Mainzer Stadttheaters wird am 16. d. M. erfolgen. —

— Das im Jahre 1865 gegründete und auf sechs Jahre garantirte städtische Orchester in Trier ist aufgelöst worden. —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.

3. Carl Philipp Emanuel Bach.

Das Original dieses besonders merkwürdigen Briefes hat mir ebenfalls Frl. Griesheim in Braunschweig geschenkt. Er ist sehr schlecht geschrieben. Es handelt sich darin um Burney's „Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen" u. s. w., die Eschenburg 1785 in Uebersetzung herausgegeben hatte. Dort heißt es Seite XLVIII: „daß er in seinen vollen, meisterhaften und herrlichen Orgelfugen, wozu das Thema jedesmal höchst natürlich und gefällig ist, den Frescobaldi und selbst Johann Sebastian Bach und andere Deutsche übertroffen hat, die in dieser schweren und mühsamen Setzart am berühmtesten sind." Heutzutage wird schwerlich noch ein Vernünftiger der Ansicht Burney's sein. Namentlich nach Seite der reininstrumentalen Kunst bleibt Händel bei aller Größe und Kraft immer nur ein Formalist und Zopfmusiker, während aus Bach's Kunst das ewig junge, ewig flüssige Wesen des wahrhaft schöpferischen Geistes in jeder Zeile hervorschaut. Der Brief lautet:

5.

Hamburg, den 21. Jan. 86.

Recht sehr verbunden bin ich Ihnen, liebster Herr Professor für Ihren Händel.

Mit Hrn. Burney bin ich an verschiedenen Orten unzufrieden. Bei Händeln trifft das auch zu, was andern wiederfährt, wenn man sie vergöttern will, so leiden sie gemeiniglich Schaden. Vergleiche sind schwehr(?) und müssen auch nicht seyn. Kayser hier zu Händels Zeiten übertraf den letztern weit im Gesange und Händel würde auch nie ein Hasse, Graun ꝛc. darin geworden seyn, wenn er auch zu den letztern ihren Zeiten gelebt hätte. Es war auch nicht nöthig; er war, in seinen Oratorien besonders, groß genug. Aber vom Orgelspielen zu schreiben: daß er meinen Vater ꝛc. übertroffen habe; dies kann kein Mann sagen, der in Engelland ist, wo unbedeutende Orgeln, NB. alle ohne Pedal sind, der folgl. keine Einsicht in das auszeichnende des Orgelspielens hat, der keine Orgelsachen vielleicht nie gesehen oder gehört hat, der endlich meines (Vaters) Klavier- und besonders Orgelsachen gewiß nicht kennt und unter den letztern den durchaus obligaten Gebrauch des Pedals, ihm bald den Hauptgesang, bald den Alt, bald den Tenor zu geben, allezeit in Fuge, wo niemahls eine Stimme verlassen wird und die schwehrsten Passagien vorkommen, auch außerdem mit dem größten Feuer und Glanze die Füße beschäftiget, en fin unzählige Sachen, von denen Burney nichts weiß ꝛc. ꝛc. ꝛc.

Hasse, die Faustina, Quanz u. a. mehr, welche Händeln gut gekannt und gehört haben, sagten ao. 1728 oder 1729, als mein Vater

sich in Dreßden öffentlich hören ließ: Bach habe das Orgelspielen aufs höchste gebracht, vide in Quanzens Anweisung. Im Ernste, hierin kann der Unterschied kaum größer seyn, und hat Händel je Trios mit 2 Mannualen und Pedal gemacht? Hat er fürs bloße Klavier 5- und 6stimmige Fugen gemacht? Gewiß nicht. Folglich kann hierin gar kein Vergleich stattfinden, der Abstand ist zu groß. Man besehe beyder Männer Clavier- und Orgelsachen.

Vergeben Sie mir mein Geschwätz und Geschmier. Das Possierlichste von allem ist die gnädige Vorsicht des Königs, wodurch Händel's Jugendarbeiten bis aufs äußerste verwahrt werden. Ich vergleiche mich gar nicht mit Händeln, doch habe ich vor kurzem ein Duzend und mehr alte Arbeiten von mir verbrannt und freue mich, daß sie nicht mehr sind. Lieben Sie ja demohngeacht ferner

den ganz Ihrigen
Bach.

Ich glaube daß Hr. Schwamberg (S. oben No. 2) auch meiner Meinung ist.

(Auf der ersten Seite am Rande steht noch:) Ein hiesiger Kaufmann, Hr. Michael Theodor Böckers reiset den 25. huj. auf Ihre Messe, logirt da in der Rose am Kohlmarkt bey Hr. Nicolai und reiset den 4. Febr. wieder hieher, dieser will mir gerne Sachen mitbringen, die Sie ihm zuschicken werden.

4. Joseph Haydn.

1.*)

Estora, den 18ten 8bri 781.

P. P.

in gröster Eyle mache ich Ihnen zu wissen, daß ich künfftigen Montag die Correctur samt 6 neuen Liedern übermachen werde, eine kleine vorige und die dermahlige Bearbeitung 6 neuer quartette so in 3 wochen fertig seyn werden, hielt mich von den liedern ab: ich werde dieselbe aber längstens in 14 Tägen einhändigen, ich möchte gerne, wan es anderst möglich und geschwinde sein kann, 3 neue zärtliche Texte von Liedern haben, weil fast alle die übrigen von einem lustigen ausdruck seyn; der Inhalt davon kann auch traurig seyn, damit ich schatten und liecht habe, wie bey den ersten zwölf.

Dero
gehors. Diener
Joseph Haydn.

bitte um etwelche Portraits v. mir.

(Adresse:)

Monsieur
Monsieur Artaria et comp. press.:
à
Vienne.

2**)

Wienn den 21ten 7br. 1799.

Wohlgebohrener
Sonders Hoch zu Ehrender Herr!

Die Ehre, so Sie mir durch die Abnahme meiner Schöpfung und zugleich über die Zufriedenheit meines wenigen Talents erweisen, sage ich verbundesten Dank, ich werde auch das Werck, sobald es die Presse verläßt durch die Herrn Music Händler in Franckfurt Gayl und Hedler übermachen, nur Bitte ich Ihnen davon nachricht zu geben. Solten Sie in osnabrick keinen Bandier ausfindig machen, so mit denen Unsrigen in Correspondenz stehet, so Bitte ich das geld durch die obige Herrn mir zuzusenden. ich wünschte so glücklich zu seyn, nicht allein diese 4 grossen Orgeln zu sehen, sondern auch Sie als einen der größten Spieler, wie ich durch andere Vernohmen habe, zu bewundern.

Die besten Romanischen Darmsaiten sind hier bey dem Hrn. Artaria zu bekommen.

Unterdessen bin ich mit aller Hochachtung

Dero
dienstfertigster Dr.
Joseph Haydn.

Sr. Wohlgebohren
Dem Herrn M. B. Veltmann Organist
zu St. Marien und Musichändler
in
Osnabrick
in Westphalen.

*) Dieser Brief schließt sich an die in den „Musikerbriefen“ (Leipzig 1867) mitgetheilten des Jahres 1781 an.

**) Original in Händen des Herrn Banquier Brensing in Osnabrück.

3*)

Wohlgebohrner
Insonders Hoch zu Ver Ehrender Herr!

Dero werthes Schreiben samt den eingeschlossenen Contrakt habe ich den 20ten dieses richtig erhalten, übersende demnach den von mir unterzeichneten Contract, welcher sehr gut abgefaßt ist. Nur kann ich die von mir unterstrichenen zeilen der öffentlichen Anzeige nicht billigen, weil kein Verleger Ursach haben sol zu glauben, oder zu Muthmaßen, daß ich dieses große Werk, verschleudert, oder aus Noth um eine kleinigkeit hindangegeben, oder daß ich erst nach und nach einige Vortheile daraus ziehen solte, welches Anlaß geben könnte, daß unser Verständniß wegen den 5 Tausend gulden, so Hrn. HofMeister aus Leipzig selbst überlesen, nicht ächt wäre, ich wünschte demnach diesen Articul ganz auszulassen und solches dem Hrn. Härtel bey zeiten zu berichten, dan ich will mich bey all die übrigen Hrn. Verlegers keiner Kritik aussetzen, auch würde es Hr. Baron v. Swieten niemals für gut befinden, ich wünschte Ihm dißfals um Rath zu fragen. Herr Härtel sol den Praenumerations Preis nicht zu hoch stellen, so wird Er vor allen Nachstich gesichert seyn. Die Jahreszeiten sind wegen den 4 abtheilungen um ein beträchtliches stärker als die Schöpfung, die Chöre sind ebenso vollstimmig. indessen bin ich mit aller Hochachtung

Euer Wohlgebohren
gehorsamster Jos. Haydn.
Eisenstadt den 21ten Juli 1801.

4**)

Wien den 5. Junius 1803.

Liebster Elsler!

Seye so gütig, mir bey allererster Gelegenheit die alte Sinfonie (genannt die Zerstreute) herauf zu schicken, indem Ihre Majestät die Kayserin den alten Schmarn zu hören ein Verlangen trägt,***) ich ersuche demnach den Hrn. Meßner mir dieselbe auf etwelche Tage zu leihen, ich werde daran nichts verletzen. Uebrigens wird es mich freuen, wenn du und all die übrigen Herrn sich wohl befinden; an alle alle, besonders meinen Bruder, Luigi Fex,†) und seine Helfte 2c. mein Compl.

Jos. Haydn m. p.

(Außen:)
Haydn ersucht um baldigste Beförderung
An Herrn Elsler Oboist bey Sr. Durchl. Fürst Esterhazy
in
Eisenstadt.

5.††)

Wien den 28ten 7br 804.

Liebster Hummel.

Bedaure von Herzen, daß ich das Vergnügen nicht haben kan mein kleines Werk zum letztenmal selbst zu dirigiren: indessen aber bin ich überzeugt, daß sich alle (keiner ausgenohmen) die Mühe geben werden Ihren alten Papa nach Kräften zu unterstützen, besonders da Sie den verdienstvollen Hummel zum Anführer haben.

P. S. an alle mein Compliment.

Ihr aufrichtigster
Joseph Haydn.

*) Original im Besitz des Herrn Hofcapellmeister Julius Rietz in Dresden, der es von Breitkopf und Härtel erhalten. Es handelt sich um die „Jahreszeiten“.

**) Das Original dieses im echten Haydn'schen Humor abgefaßten Schreibens ist im Besitz des Herrn Oberhofcapellmeister W. Taubert in Berlin, der es vom Chordirector Elsler dort, des Adressaten Sohn, erhalten hat.

***) Schmarren, eigentlich eine Art Mehlpfannenkuchen, bedeutet etwa das Gleiche wie Scharteke, unwerthes unbedeutendes Ding, Wisch.

†) Oestreichischer Scherzausdruck für Dummkopf.

††) Im Besitz der Frau des Adressaten, der Frau Hofcapellmeister Hummel in Weimar. Hummel war damals fürstlich Esterhazy'scher Capellmeister in Eisenstadt.

Kritischer Anzeiger.

Bücher.

Wilhelm Tschirch, Meine Reise nach Amerika. Magdeburg, Heinrichshofen. 1870. 90 Octavs. —

Der Verf. erhielt bekanntlich im vor. J. sowohl von Männergesangvereinen in Nordamerika, wo seine Compositionen beliebt, wiederholte dringende Einladungen zu dem großen Gesangfeste der deutschen Vereine in Baltimore als auch von dem deutschen Sängerbunde den ehrenvollen Auftrag, letzteren bei demselben als Delegirter zu vertreten. Alle wichtigeren Erlebnisse seiner deshalb nach Baltimore, Philadelphia, Newyork und Buffalo (Niagara) unternommenen Reise erzählt nun der Verf. zunächst den durch ihn dort vertretenen deutschen Sängern in einer so lebendig anregenden und sinnig gemüthvollen Weise, daß Alle, welche aus ehrlicher sachverständiger Feder einen genaueren Einblick in nordamerikanische Kunstzustände wünschen, das Schriftchen mit Interesse lesen werden. Namentlich tritt uns aus demselben die wirkliche Bedeutung, welche in Nordamerika die deutschen Männergesangvereine erlangt haben, evident entgegen. Während in unserem Vaterlande diese sonst so löblichen Vereine sammt ihren Sängerfesten allmählich ziemlich durchgängig bekanntlich immer bedeutungsloser zu seichten Vergnügungsgelegenheiten herabsanken, in denen man sich durch die hohle politische Phrase in unfruchtbarer Weise berauschte, hat, wie aus Tschirch's Mittheilungen hervorgeht, in Nordamerika der deutsche Männergesang wahrhaft nationale Bedeutung erlangt, grade er hat in nicht zu unterschätzendem Grade dort die starken und erwärmenden Vereinigungspunkte geboten oder doch wenigstens zu deren Bildung mächtig mit beigetragen, um welche sich die nordamerikanischen Deutschen geschaart haben, an denen ihr Nationalgefühl erstarkt ist und durch die sie zu jener höchst respectablen tonangebenden Phalanx geworden sind, welche höchst voraussichtlich auch auf den jetzigen nationalen Um- und Aufschwung unseres Vaterlandes intensiven Einfluß ausüben wird. Man braucht nur in Tschirch's Schriftchen einzelne hierauf bezügliche Schilderungen nachzulesen, z. B. S. 47 und 48, und man wird sehr bald inne werden, daß wie gesagt in Nordamerika der Männergesang das folgen- und einflußreichste nationale und sociale Agens für die dortigen Deutschen geworden ist. Der Ruf und die große Beliebtheit, welche dem Verf. bei den dortigen Liedertafeln und somit gewissermaßen bei allen Deutschen daselbst vorangingen, wie der ehrenvolle Auftrag, den deutschen Sängerbund bei ihrem großen Nationalfeste in Baltimore zu vertreten, öffneten ihm in Nordamerika alle Pforten und gestatteten ihm somit genauen Einblick in alle betreffenden Verhältnisse. T. wurde überall, wo er hinkam, mit Aufmerksamkeiten wahrhaft überschüttet und es wurden ihm namentlich bei dem großartigen Festzuge durch die Stadt Baltimore „Ehrenbezeugungen erwiesen, wie sie den Mächtigisten der Erde kaum in höherem Grade zu Theil werden können." Sehr wohlthuend und gewinnend wirkt zugleich bei dem Erzählen dieser erhebenden Thatsachen die anspruchslos bescheidene Weise, mit welcher Tschirch uns alle diese Facta erzählt, wie überhaupt sein hübsches, sinniges Erzählertalent, der offene, empfängliche Sinn, mit welchem er Alles betrachtet und uns treu und eingehend mittheilt, das „allen deutschen Sängern gewidmete" Schriftchen für den Musiker wie für den Kunstfreund zu einer durchweg fesselnden Lectüre machen. Und nicht minder wird es auch die nordamerikanischen Leser unseres Bl. interessiren, aus so wohlunterrichteter Feder eine warme und unparteiische Beleuchtung ihrer eigenen Kunstzustände zu erhalten. —

Concertmusik.

Für Orgel.

J. G. Töpfer, Concert-Phantasie für Orgel über den Choral „Jesu meine Freude". Leipzig, Siegel (Linnemann). 17½ Ngr.

Wenn Ref. die vor einiger Zeit in demselben Verlage erschienene Concertphantasie über den Choral „Mache dich, mein Geist, bereit" als eine hervorragende und sehr effectvolle Orgelcomposition bezeichnen mußte, kann er nicht umhin, auch das eben erschienene, vorliegende Werk mit gleichem Prädicate auszustatten. Nach ausführlichen Bemerkungen über den Vortrag des betreffenden, sehr gute Kräfte beanspruchenden Tonstückes beginnt dasselbe mit einer kurzen canonischen Excursion, an welche sich die erste Durchführung des Chorals mit dem Cantus firmus im Pedal schließt. Nach einem kürzeren freien Zwischenspiel erfolgt die zweite Version, welche den als nervus rerum zu Grunde liegenden Choral in den Tenor verlegt. Der denselben im Pedal begleitende Contrapunct giebt den Füßen eine recht angemessene Turnübung in Sechzehntheilpassagen. Die nun folgenden, zur dritten Veränderung überleitenden Verbindungen zeigen von keinem zaghaft-ängstlichen harmonischen Gemüth sondern constatiren in dieser Beziehung ein ziemlich weites Tongewissen ohne Zopf und Perücke, sodaß sogar sich ein „Neudeutscher" nicht zu schämen brauchte, etwas so Originelles und Frisches, wie der berühmte Weimarer Altmeister geschrieben zu haben. Die dritte Variante hat die Melodie im Sopran, die begleitende Oberstimme bewegt sich in Sechzehntheilen und die untere Begleitungsstimme tritt in Vierteln auf. Das Ganze ist manuliter gehalten, und ist Ref. beiläufig einer derartigen neuen Behandlungsweise noch nirgends begegnet. Die Schlußbearbeitung behält den Choral in gleicher Stimmlage bei, nur ist das Accompagnement weniger figurenreich aber harmonisch voller. Auch hier treten uns kühnere harmonische Wagnisse entgegen, welche beweisen, daß unser verehrter Nestor der deutschen Orgelmeister die Weimarer Musikschule keineswegs verleugnet. Die das Ganze beschließende Fuge, deren Thema auf den Hauptpassus des Chorals fundirt ist, ist nicht so consequent entwickelt wie z. B. die Meisterfuge in seiner Phantasie über „Was mein Gott will", oder in den unlängst bei Rieter-Biedermann erschienenen sehr interessanten, nur mäßig schweren und effektvollen 20 Orgelfugen, aber trotzdem ist dieselbe in Folge ihres markigen Charakters und gelungener Steigerung durchaus von Wirkung, welche durch das zum Schluß *pp* auftretende Hauptmotiv und die nach Ddur modulirende Schlußphrase (die poetisch ausgedrückt ungefähr sagen will „Seid getrost, wir haben die Welt überwunden") ansehnlich erhöht wird. A. W. Gottschalg.

Arrangements.

Für Pianoforte zu vier Händen.

L. v. Beethoven, Op. 3. **Großes Trio** für Violine, Viola und Violoncelle, arr. von Hugo Ulrich. Breslau, Leuckart.

W. A. Mozart, Concert No. 1, Esdur, arr. von Hugo Ulrich. Breslau, Ebend.

Beide Arrangements gehören der unter Gesammttitel „Leuckart's Hausmusik" herausgegebenen Sammlung klassischer Instrumentalwerke an, und verdienen die allseitigste Empfehlung. In jeder gebildeten Familie sollten diese vierhändigen Bearbeitungen eine Art musikalische Hausbibliothek bilden, denn sowohl der innere Werth als die äußere saubere Ausstattung derselben vereinigen sich hier in seltener vorzüglicher Weise. Wir unsererseits wünschen dem ächt künstlerischen und zeitgemäßen Unternehmen einen recht gedeihlichen Aufschwung und Fortgang.

Instructives.

Für Violine.

Ferdinand Krieger, Technische Studien für Violine. Leipzig, Forberg. 2 Thlr.

Die „technischen Studien" von Krieger sind ein für die Violin-Unterrichts-Literatur verdienstliches Werk, und empfehlen sich vorzugsweise zur Einführung in allen größeren und besseren Musikschulen und Conservatorien. Ob die Angabe der Flagcolettöne auf S. 46 eine genaue und richtige ist, vermögen wir nicht zu beurtheilen. Bemerkt sei noch, daß das Werkchen Hrn. Concertmeister David in Leipzig gewidmet ist. Bl—th.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 9. September 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 37.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Der „Fliegende Holländer" in London.

Endlich haben wir es erlebt, daß durch unseren nebligen Theaterhimmel auch ein Sonnenstrahl auf Richard Wagner's bisher tiefverhüllte Muse gefallen ist. Sein „Holländer" ging am Schlusse der soeben vergangenen Saison über die Bretter der Drury-Lane-Oper. Mr. George Wood, Chef der alten Musikfirma Kramer, Beale und Comp., hatte sich, den nicht allgemein befriedigenden Leistungen der Coventgarden-Oper gegenüber, mit Eifer und Geschick als nagelneuer Impresario in der uralten Drury-Lane aufgethan und in dieser Eigenschaft eine Reihe vortrefflicher Gesangskünstler, unter ihnen die Nilßon, vorgeführt, ein gutes Orchester bestallt und für glänzende Ausstattung Sorge getragen; wodurch er aber namentlich sein Publicum in freudiges Erstaunen setzte, das war die ebenso pikante wie großartige Auswahl von Novitäten. Gegen den entsetzlichen Bandwurm des Bellini-Donizetti-Verdi-Schwindels, der seit Jahrzehnten sich durch die Theater schlängelt und die lyrische Digestion der Londoner verdirbt, wurde diesmal in Mr. Wood's Saison reichliche und hoffentlich einschlägige Medizin eingegeben. Nicht nur, daß die Classik eines Mozart &c. &c. reinigend auftrat, auch die wirklichen Neuigkeiten hatten einen aciden und entscheidenden Charakter. Nachdem durch Weber's „Abu Hassan", Mozart's „Gans von Kairo", „Mignon" von Thomas &c. Gewürz in ungewohnter Menge gereicht worden war, präsentirte man endlich auch die eigentlich verdeckte Schüssel, ein Erzeugniß des mysteriösen — Richard Wagner.

Wer Gelegenheit genommen hat, die Londoner musikalische Presse zu verfolgen, und sich mit seinen eigenen Augen überzeugt hat, welche prüfungs- und rücksichtslosen Verdammungsurtheile die Werke dieses Meisters in den Staub gezogen und vor allen Dingen fern von der Insel gehalten hatten, der mußte in der That erstaunen, daß ein Theaterdirector es wagen konnte, ein Werk des vielgeschmähten Mannes vor ein für dramatische Musik neueren Styls gänzlich unvorbereitetes Publicum zu bringen. Allerdings war der Name des Dichter-Componisten vielfach genannt oder vielberufen, um mich eines eigenen treffenden Ausdrucks Wagner's zu bedienen. Nicht zu gedenken einer längst vergangenen Aufführung des „Tannhäuser", der unter ungünstigen Umständen gegeben, kein besonderes Aufsehen erregt hatte, waren wohl auch einzelne Kleinigkeiten aus seinen verschiedenen Opern, Instrumental- und Vocal-Stücke durch die alte und durch die neue philharmonische Gesellschaft und das Krystallpalastorchester (Dr. Gunz und Stockhausen liehen auch zu dem Zwecke ihre Kräfte) mit Erfolg vorgeführt worden, auch hatte ein Concert des Pianisten Bache fast ausschließlich Wagner'sche und Liszt'sche Compositionen vor eine zahlreiche und anerkennende Zuhörerschaft gebracht; doch war von der Presse mit wenigen Ausnahmen dem natürlichen und günstigen Urtheile des Publicums stets widersprochen worden, zwar ohne Angabe von Gründen, aber desto peremtorischer, sodaß der musikalische Privatmann zum Bilden eines richtigen Urtheils nicht kommen konnte. Die Kühnheit also, eine so verdächtige Musik auf die Bühne zu bringen, kann Herrn George Wood, dem Opern-Unternehmer, gar nicht hoch genug angeschlagen werden. Allerdings wählte er unter Wagner's Werken dasjenige, welches noch nicht ganz gebrochen hat mit der ehemaligen Form, die man hier mehr hochhält, als sonst wo; allerdings wurde sogar dieses vorsichtig gewählte Werk einigermaßen verstohlen bis in die letzte Woche der Saison verschoben; aber genug, es erschien ein Werk von ihm. Daß dasselbe mehr Zeit als andere Opern beanspruchte zu seiner Einstudirung, war nur natürlich, und daß Signor Arditi, der musikalische Leiter, sich diese Zeit auch wirklich nahm, gereichte ihm zur Ehre und

dem Werke zum Vortheile. Auch war es für Wagner nicht ungünstig, daß grade ein Werk gewählt wurde, welches nicht allzufremd in Bezug auf musikalische Gestaltung den Londonern gegenübertrat. Kurz, das große, von Manchen sehnlichst erwartete, von Einigen scheel angesehene oder gefürchtete Factum fand wie gesagt statt: „Der fliegende Holländer" ging über die Londoner Bühne.

Für eine deutsche Musikzeitung hat man natürlich über die Oper selbst nichts Neues mehr zu sagen. Die Aufführung (nicht ohne einige Verwunderung oder vielmehr Bewunderung schreiben wir es nieder) war einem für unsere gewöhnlichen Opernverhältnisse so schwierigen Werke gegenüber eine exquisite. Orchester und Chor waren der Vollkommenheit nahe. Instrumentalpointen kamen, Dank dem Verständniß des Herrn Arditi und der Aufmerksamkeit und Geschicklichkeit der einzelnen ausübenden Künstler, zu zweckmäßiger Wirkung, nur selten durch kleine Mängel, etwa der Metallbläser, beeinträchtigt. Die Ouverture in ihrem charakteristisch wüsten Wogen und mit ihren meergrauen Bildern machte einen ganz enormen Effect. Das war ein neuer Hauch; das war frische Brise. Den Meisten der Hörer war natürlich die Musik unbekannt, und ihre erste Empfindung war Verwunderung und Betroffenheit, an diese schmiegte sich gar bald die Hingebung, diese Hingebung erzeugte das Verständniß, und aus diesem rauschte die Begeisterung ungestüm empor.

Der Holländer selbst fand seine Personification durch Mr. Santley, einen englischen Künstler, der deutsche Kunstwerke ebenso kennt wie die Deutschen und daher wohl auch dem deutschen Publicum nicht immer fremd bleiben wird, wenigstens nicht bleiben sollte. Tiefe der Auffassung, sowohl in musikalischer wie in dramatischer Beziehung, gute Gestalt und sympatische Stimme, vor Allem aber theoretisch-musikalische Durchbildung machen ihn ganz besonders geschickt zur Darstellung der musikalisch complicirten Charaktere Wagner's. Seine Leistung war musterhaft und umsomehr zu bewundern, als ihm jedwedes Vorbild fehlte. Wir machen Meister Wagner und seine Verehrer auf diesen echten Künstler aufmerksam.

Die Senta wurde von Fräul. Murska gegeben. Die glänzenden Eigenschaften dieser Sängerin sind hinreichend bekannt, um von vornherein eine charakteristische Darstellung zu garantiren. Wir sind aber verpflichtet, hinzuzufügen, daß edle Begeisterung und ein wahrer Feuereifer, hervorgegangen aus dem vollen Bewußtsein ihrer Rolle, die Leistung weit über eine Durchschnittswirkung erhob. Das Träumerisch-Süße, wie das Nervös-Entschlußvolle, Fräul. Murska ebenso eigenthümlich, wie ihrer Rolle unentbehrlich, baute sich auf der Unterlage des Correct-Musikalischen zu sympathischer, ja oft hinreißender Erscheinung aus.

Hr. Perotti, ein Deutscher, tauchte die reiche Cantilene seiner Partie als Erik in süße Stimmtinten und seinen Vortrag, obgleich eine gewisse althergebrachte Darstellungsmanier nicht auf gänzliches Eindringen in die Partie schließen ließ. Daland fand in Signor Foli, einem Bassisten von feiner und großer Stimme einen zureichenden Darsteller, sowie Maria in Mme Corsi und der Steuermann in Signor Rinaldini.

So trugen Engländer, Ungarn, Deutsche und Italiener in schönem und (dem sonstigen leichten Schlendrian anderer Opern gegenüber) wohl auch opfervollem Zusammenwirken bei, ein deutsches Kunstwerk zu edler Erscheinung zu bringen. Durch solche Darstellungen setzen sich die Künstler wirkliche Monumente in den Herzen denkender und ernster Zuhörer, sie gewinnen sich auch als Personen Bedeutung und socialen Werth, während Leistungen frivoleren Schlages nach dem momentanen Ergötzen selbst beim Liebhaber eine gewisse reservirte Scheu, im besten Falle vornehmthuende Protection gegen den Stand hervorzubringen geeignet sind. Ich spreche hier im Hinblicke auf englische Verhältnisse.

Solisten, Chor und Orchester wurden von dem sehr zahlreich versammelten Publicum mit rauschendem Beifalle belohnt, und die Musik selbst überraschte, ergriff und zündete auf das Unzweideutigste. Nach der Ouverture minutenlang anhaltender Applaus; nach dem ersten Acte wohlverdienter Hervorruf Santley's, nach dem zweiten ein dreimaliger Hervorruf sämmtlicher Darsteller, nicht zu gedenken angemessener und zuweilen auch störender Beifallssalven bei offener Scene; nach Beendigung des letzten endlich allgemeiner Ruf nach Arditi, dem Capellmeister, um ihm zu danken für die wirklich dankenswerthe Herausbringung des hochoriginellen Kunstwerks. So war es bei der ersten Aufführung, so war es bei der zweiten.

Namentlich hatten sich die Vertreter des musikalischen Berufs und Geschmacks, Londons Musiker und Musiklehrer, theils aus Neugierde, theils aus unverhehlter Bewunderung auf das Zahlreichste eingefunden. Am Schlusse der Oper gab es viel Discurs aber wenig Opposition. Ein schaffender Genius, bis dahin fast übersehen, hatte sich in der Weltstadt seinen Sitz erobert.

Natürlich war die Oper mit italienischem Texte gegeben worden,*) gewählt, treu und musikparallel übersetzt von Salvatore Marchesi. Zu besserem Verständniß für die Nichtkenner des Italienischen war eine sehr verdienstliche und poetische Uebertragung in's Englische von L. H. F. du Terreaux dem Libretto beigedruckt.

Wie sich die Presse nachher verhielt? werden Sie fragen. Erstaunen mußte in der That die Beobachtung des Umschwunges erregen. Der Engländer, im Grunde seines Herzens gerecht, zeigte hier in ausgeprägter Weise diese schöne Charakterseite. Jene Kritiker, die sich nie zuvor über Wagner ausgesprochen hatten, verhielten sich durchaus günstig oder bewundernd, diejenigen, welche aus mangelhafter Kenntniß der Werke des Componisten zuweilen absprechend gewesen waren, schwenkten vollkommen, und die prinzipiellen Gegner standen nicht an, die Talente des Autors anzuerkennen, und hielten ihre ursprüngliche Meinung nur in sofern aufrecht, als sie das Bedauern aussprachen, daß Wagner in seinen neuesten Schöpfungen andere und unwegsamere Bahnen eingeschlagen habe. Die Zeit und öfteres Hören wird auch nach dieser Seite die Meinungen lichten.**)

Es wird daher nicht unstatthaft erscheinen, von einer eingehenden, umsichtigen und anständigen englischen Opernkritik, welche Daily News brachte, den Schluß hier anzufügen:

„Die Aufführung des „fliegenden Holländers" allein würde die Drurylane-Opernsaison von 1870 denkwürdig gemacht haben, auch wenn die angeführten Werke von Weber, Mozart und Ambroise Thomas nicht gekommen wären. Das Interesse an Wagner's Oper,

*) Englische Oper existirt so gut wie gar nicht. Die Krystallpalastgesellschaft hat während der letzten Monate ein Asyl dafür in ihren Räumen errichtet. Die einzigen Componisten dafür sind: Benedict, Balfe und Wallace.

**) Möglich, daß in nächster Saison auch der „Tannhäuser" gegeben wird. Stockhausen hat wenigstens seine Mitwirkung als Wolfram zur Disposition gestellt. —

sowohl was ihre Musik betrifft, als insofern sie theoretische Streitfragen weckt, ihre bewundernswürdige Darstellung im Allgemeinen ebensowohl als besonders diejenige der Hauptcharaktere durch Frl. Murska und Mr. Santley, machten ihre Aufführung zu dem wichtigsten musikalischen Ereigniß, welches seit dem Verfluß vieler Jahre stattgefunden hat, und welches für lange ein ganz besonderes Vertrauen in die Verwaltung der Drurylane-Oper festhalten wird. Wenn dies Werk in nächster Saison sich nicht als anziehend und finanziell belohnend durch viele Wiederholungen erweisen sollte, so müßte in der That dem englischen Publicum jeglicher Mangel an Interesse für musikalische Kunst vorgeworfen werden."

Somit hat sich in der Anerkennung eines deutschen Genius den außerdeutschen Metropolen Petersburg, Copenhagen, Brüssel und Paris nun London ebenfalls angeschlossen. Auch Das ist deutscher Sieg und deutsche Eroberung. —

Ferdinand Ludwig.

Kritisch-Philosophisches.

Franz Müller, Im Foyer. Kleine Bühnenbriefe. München, Merhoff. 1870.

So anspruchslos Titel und Form dieses S. M. dem Könige Ludwig II. von Bayern gewidmeten Buches, so viel Anregendes und kernig Beherzigenswerthes enthält dasselbe. Namentlich wird gewiß jeden Freund tieferer Richtung die Tüchtigkeit und Gediegenheit der Gesinnung fesseln, welche aus jeder Seite des Werkchens deutlich hervorleuchtet. Theils in ernster theils in humoristischer Form bringt der unsern Lesern durch verschiedene voll Wärme und Lebendigkeit geschriebene Aufsätze längst keineswegs mehr unbekannte Vrf. die wichtigsten Gesichtspuncte zur Sprache, auf welche wir bei Reform und idealer Weiterentwicklung der Bühne in erster Reihe unser Augenmerk zu richten haben. Mit klarem Blicke*) werden die vorhandenen Schattenseiten unverhohlen gegeißelt; manche fesselnde Anecdote aus dem reichen Erinnerungs- und Beobachtungsschatze des Vf. illustrirt solche Beleuchtungen noch eindringlicher, und umsomehr bedauert man oft genug, daß ihm die gewählte lose Form liebenswürdiger Causerie kein längeres Verweilen, kein weiteres Eindringen in die zum Theil so wichtigen, schwerwiegenden Gegenstände seiner Betrachtungen gestattete. Einen Theil seiner kleinen Bühnenbriefe schrieb er ursprünglich für zwei wöchentlich erscheinende junge Blätter. „Nachdem die Saiten einmal berührt waren, schwangen sie fort und fort und luden, wie unwillkürlich, ein zu weiterem Hineingreifen. Dem Verfasser war die Gunst beschieden, seine Jugend in ein Stück der Zeit fallen zu sehen, wo es noch eine Bühne Göthe's gab. Das Andenken an den Meister — diesen großen Kinderfreund —, der zu dem Knaben zuweilen so väterlich liebevoll, so theilnehmend sprach dort in dem kleinen Kunsttempel Weimars — dem größten seit den großen des Alterthums —, sein körperlich lebendiges, zum geistigen, zum unvergleichlich idealen gewordenes Bild hat den Jüngling begleitet, den Mann gehoben, den Greis gestärkt und ihm die innere Jugend zu bewahren geholfen. Ein theures Vermächtniß ist ihm jene Erinnerung, wie überhaupt, so für das jetzt Gewollte und Gegebene. Das Elternhaus, das kleine, aber warm in der Kunst mitlebende, hat dem Verfasser die angeborene Liebe zu ihr gleichsam weiter anerzogen. An der Hand dieser Liebe aufgewachsen, ist er ihr auch im Getriebe des Tages, des strengen kalten Lebens, treu geblieben. Die Musik war von Kindesbeinen an seine Göttin." Der von ihm gewählte Gegenstand ist einer der wichtigsten. „Es wird das noch häufig verkannt. Nur Unkenntniß oder Rohheit oder Indolenz können es thun. Der Gegenstand ist aber auch wie kein anderer mehr zeitgemäß, denn die Zustände dringen auf Aenderung, auf Abhilfe." Der Vf. geht mit dem ihm eigenen offenen freimüthigen Sinn direct auf sein Ziel los. Schon seinen zweiten und dritten Brief widmet er dem Verfall des Theaters. Hierauf folgen: die Kritik, die Theaterleitung, Göthe und seine Schule, die Harmonie der Kräfte, die Unterordnung; die Autoritäten, Ludwig Devrient, Seydelmann und Leo, Gastspiele und Engagements, der Lustspielmangel, das Decorations- und Maschinenwesen, die Aufgaben der Bühne, die „Schuld" der Künstler, Recitation und Declamation, Mimik, die Theaterschule, Gruppirung, Comparsenwesen, der Souffleur, Immermann, die dramatischen Festabende, das Herausrufen, das Herausrupfen, die Mission der Hoftheater, das Repertoir, die Provinzialtheater, Gedankenfreiheit, die Pflichten der Bühne gegen die Ihrigen, die Mittel und Wege zu ihrer Reform, der Sänger mit dem König, der Erfolg, die dramatischen Dichter, Zukunftsmusik, das Musikdrama, Richard Wagner, und zum Schluß eine Zusammenfassung aller Briefe. Schon diese reiche Fülle von Stoffen, von denen sich über so manchen einzelnen bereits ein ganzes Buch schreiben ließe, muß unwillkürlich dazu reizen, das Buch in die Hand zu nehmen. Die meisten Objecte sind zwar, wie das eben die anmuthige lose Form bedingte, nur andeutungsweise behandelt, aber auch diese kurzen Anregungen sind wie gesagt wegen der Gediegenheit der sie tragenden Gesinnung wohlgeeignet, unser Interesse zu erhöhen, unser Nachdenken zu beschäftigen und eine hoffentlich bald der Verwirklichung entgegengehende erschöpfendere theoretisch-praktische Behandlung des Gesammtstoffes anzubahnen. Würden in allen Theater-Foyer's im Allgemeinen nur noch solche Unterhaltungen stattfinden, wie im Foyer Franz Müller's, dann würde es gewiß um unsere deutsche Nationalbühne bald anders bestellt, resp. dieselbe kein frommer Wunsch, kein bloßer „kunstphilosophischer Begriff" mehr sein. Z.

*) Nur manche künstlich zu Autoritäten emporgeschraubte Jünger des sog. „Jungen Deutschland" behandelt unserer Meinung nach der Vrf. mit zu großer Pietät und läßt sich dadurch zu unserem Bedauern davon abhalten, grade so manchen von dieser gegenseitigen Ruhmes-Assecuranz in Schwung gebrachten Manierirtheiten, besonders der von ihnen auf den Kothurn erhobenen und als Effect-Ideal angebeteten höheren virtuosen „Mache" gebührend auf den Leib zu gehen.

Correspondenz.

Leipzig.

Die Fluth der Gastspiele an unserer Oper geht noch immer ziemlich hoch, in jeder Woche drei bis vier, an manchem Abende zwei bis drei derselben zu gleicher Zeit. „Oberon", „Figaro" und „Tannhäuser" waren die hauptsächlichsten Vorstellungen der letzten Woche. Frl. Bosse von der Wiener Hofoper schloß ihr Gastspiel als Gräfin im „Figaro" und bestärkte auch in dieser Rolle den bereits gewonnenen günstigen Eindruck; prächtiges Material und ganz treffliche, nur durch einige süddeutsche Effectpointen und störendes Tremoliren beeinträchtigte Schule, die sich besonders in seelenvollem Portament, mezza voce sowie deutlicher Aussprache zeigte, verbunden mit Wärme und Innigkeit des Vortrags und einem, mäßigeren Anforderungen genü-

genden Spiel. Kurz wir sind der Ueberzeugung, daß Frl. B. in entsprechend läuternder Sphäre sich zu ganz hervorragenden Leistungen zu erheben vermöchte. — Eine ganz treffliche Acquisition hat unsere neue Direction an dem Barytonisten Hrn. Gura vom Breslauer Stadttheater gemacht, welcher sich im „Tannhäuser" als Wolfram schnell allgemeine Sympathie erwarb. Klangvolles, sonores Organ, aus dessen sonst guter Behandlung nur leichte Neigung zum Tremoliren hinwegzuwünschen, edler, inniger, plastisch herausgearbeiteter Ausdruck bei sehr deutlicher Aussprache und entsprechendes Spiel sind seine Vorzüge und verrathen den denkenden Künstler. Wir hoffen noch eingehender auf seine Leistungen zurückzukommen. Ueber dieser Tannhäuservorstellung waltete überhaupt ein ganz günstiger Stern, die Ensemble's und Männerchöre wurden über Erwarten rein und seelenvoll gesungen (nur der Pilgerchor im dritten Act wurde zu hastig beseitigt) und Frl. Mahlknecht (Elisabeth), Frl. Peschka (Venus) und Hr. Groß (Tannhäuser) leisteten Ausgezeichnetes. — Frl. Preuß sang die Fatime im „Oberon" und als letzte Gastrolle den Pagen in „Figaro". Sie fesselte bei sehr vortheilhafter Erscheinung und Toilette hauptsächlich durch munteres, degagirtes Spiel, hat sich überhaupt bereits recht hübsche Routine angeeignet, ließ aber in Bezug auf Wärme und Intensivität kalt, umsomehr, als die Stimme in der Höhe zwar ganz frisch und kräftig, aber nur von mäßigem Volumen und Wohllaut ist. — Außerdem gastirte Hr. Uttner vom deutschen Theater in Prag als Figaro und Landgraf im „Tannhäuser". Vortheilhaftes Exterieur und ziemlich gewandtes Spiel verhalfen ihm als Figaro zu günstigerem Eindrucke, auch ist sein Organ umfangreich, kräftig und frisch, Tonbildung und die nicht dialectfreie Aussprache dagegen sind noch zu unfrei, spröde und nasal, um mehr als mäßigen Ansprüchen zu genügen. —

Zu einer wahrhaft großartigen und glanzvollen patriotischen Kundgebung zum Besten des internationalen Hülfsvereins für die Verwundeten hatte sich am 1. unser gesammtes Opern- und Orchesterpersonal in den Saal- und Gartenräumen des Schützenhauses unter gütiger Mitwirkung des Hrn. Capellm. Reinecke vereinigt. In wenigen unserer größern Städte möchten so günstige Räume für derartige Veranstaltungen zu finden sein, bestehend aus einem großen nebst mehreren kleinen Sälen und zwei gänzlich getrennten großen Gärten mit allem Reiz und Comfort solcher Etablissements. Daher konnten an drei Orten zu gleicher Zeit diese höchst zahlreichen und glänzenden Kunstkräfte ihre Leistungen entfalten und zwar hatten sich im großen Saale unter Reinecke's Leitung die Damen Peschka, Bosse, Preuß, Mühle, Borée und Karfunkel mit den HH. Groß, Rebling, Weber, Landau, Hertzsch, Schmidt und Ehrke zur Ausführung von Liedern, Duetten, Terzetten und Chorliedern von Rubinstein, Schumann, Reinecke, Mendelssohn, Schubert und C. F. Richter vereinigt, zwischen denen unsere ersten Instrumentalsolisten David, Röntgen, Hermann, Hegar, Storch und Reinecke, ebenfalls theils einzeln theils vereint, den ersten Satz von Hummel's Dmoll-Quintett, die Variationen aus Schubert's Dmoll-Quartett, drei Clavierstücke von Mendelssohn, David-Liszt und Schumann, das Andante aus Bach's Concert für zwei Violinen und ein Violoncell-Andante von Mozart dem überzahlreichen und höchst dankbaren Publicum vorführten. — Unterdessen sangen im Trianongarten unter Mühldorfer's Leitung die vorstehend genannten Solosänger theils allein theils mit dem Theaterchor Männerquartette von Kreutzer, V. Lachner, Mendelssohn, Reissiger und Abt, ferner eine neue patriotische Cantate von Mühldorfer, welche in Text wie Musik als ein glücklicher Wurf zu bezeichnen ist, und einen neuen kernigen Chor „Der Schild der deutschen Ehre" von Gottschall und Reinecke. — Im vorderen Garten endlich brachte unter Direction des Hrn. Capellm. Schmidt unser ausgezeichnetes Stadtorchester die Ouverturen zu „Euryanthe", „Tannhäuser", „Zauberflöte" und „Tell" zu Gehör, dazwischen den türkischen Marsch aus den „Ruinen von Athen", den beliebten Entreact aus Reinecke's „Manfred", den Marsch aus dem „Sommernachtstraum", ein Horn-Quartett und zum Schluß Weber's Jubelouverture, zu deren Schlußhymne alle Anwesenden einen neuen patriotischen Vers von Gottschall sangen. Zahlreich strömte, öfters einer kleinen Völkerwanderung gleich, das Auditorium bei den interessantesten Nummern aus den Gärten in den Saal und umgekehrt, und eine Einnahme von circa achtzehn Hundert Thalern war der schöne Lohn dieses zugleich vom günstigsten Wetter gekrönten schönen Festabends. —

Niedersachswerfen bei Nordhausen.

In Folge der mir übertragenen Revision der neuen von Jul. Strobel hierselbst erbauten Orgel lernte ich das jüngste Werk dieses bewährten Orgelbaukünstlers kennen. Ich konnte es im Revisionsberichte mit Recht als ein gediegenes Werk bezeichnen, nicht nur wegen der meisterhaften Arbeit und des guten Materiales, sondern vorzugsweise hinsichtlich der sehr wohlgetroffenen Stimmencharakteristik, wie ich überhaupt schon von jeher die virtuose Technik dieses renommirten Orgelbauers in Bezug auf die Intonation der sanfteren und streichenden Stimmen bewundert habe. In der gedachten Orgel sind es wiederum zunächst Gambe 8', Geigenprinzipal 8' und Zartflöte 4', die vorzüglich gelungen sind. Die Stimmen von stärkerem Tone intonirt Herr Str. gewöhnlich nicht besonders stark, weshalb sie durch ihre edle Tonfarbe höchst günstig sowohl in den verschiedenen mittelstarken Stimmcombinationen, als im vollen Werke wirken. Letzteres besitzt in allen Strobel'schen Orgeln nicht die so oft zu hörende durchdringende, grelle Schärfe, sondern vielmehr eine zum Ausdrucke der erhabensten religiösen Stimmungen sich trefflich eignende edle Fülle und Majestät, und auch bei der in Rede stehenden Orgel ist die Wirkung des vollen Werkes ächtkirchlich und dabei in Anbetracht der geringen Stimmenzahl (13) wirklich überraschend. Um die Wirkung der neuen Orgel nach allen Seiten zu prüfen, spielte ich zuerst specifisch-kirchliche Tonsätze, dann arrangirte geistliche Gesangstücke und endlich für den Concertvortrag berechnete Orgelstücke. Gab die Wirkung der letzteren den Beweis von der Trefflichkeit des Werkes als Concertinstrument, so ließ die der Präludien, Choräle und Gesangpiecen an seiner entsprechenden Mithülfe zur wahrhaften Erbauung der Gemeinde nicht zweifeln. — Am 28. August wurde die Orgel durch Herrn Consist.-R. Gerlach geweiht, welcher in der erhebendsten Weise die Macht und Gewalt des Orgeltons in den geweihten Hallen an den Herzen andächtiger Christen pries. Die Freude der hiesigen Kirchenbehörde über das gelungene Orgelwerk ist groß und Meister Strobel, dem schon wieder eine reiche Zahl von Aufträgen zugegangen sind, darf sich zu seinem immerfort im Steigen begriffenen Renommée Glück wünschen. — Jul. Voigtmann.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Birmingham. Am 30. v. M. hat das Musikfest begonnen. Dirigent ist Organist Smith. Als Gesangsolisten sind engagirt die Damen v. Murska, Tietjens, Edith Wynne, Lemmens-Sherrington, Patey, Drasdil und die HH. Reeves, Rigby, Cummings, Santley und Foli, als Instrumentalsolisten: Arabella Goddard, Sainton und Simpson. Die

reichen Programme enthalten: für den ersten Tag „Elias" von Mendelssohn und „Paradies und Peri" von Barnet; für den zweiten Tag: Costa's Oratorium „Naamann", Shakespeare-Ode von Stewarts, Ouverture di Ballo von Sullivan, Beethoven's Cmoll-Concert, die Kreuzersonate und die „Adelaide"; für den dritten Tag: „Messias" und Hiller's Cantate „Nala und Damayanti"; für den vierten Tag: das Oratorium „Sanct Peter" von Benedict, Mozart's Requiem und Händel's „Samson". — Zum Theil mit denselben Solisten wurde vom 23. bis 27. v. M. das Musikfest in Herford abgehalten, auf dem u. A. der „Elias", die Reformationssymphonie und der 42. Psalm von Mendelssohn, Barnby's „Rebekka", Sullivan's „Verlorner Sohn", Spohr's „Jüngstes Gericht", Beethoven's Bdur-Symphonie und der „Messias" zur Aufführung kamen. —

Dresden. Am 3. fand unter der Direction des Hofcapellm. Rietz mit der Hofcapelle und Mitgliedern des Opernpersonals ein Concert zum Besten des Landeshülfs- und Internationalen Hülfsvereins statt. Bruch's Violinconcert, von Lauterbach gespielt, Beethoven's „Schlacht bei Vittoria" und ein Prolog von Rodenberg, gesprochen von Frl. Ulrich, bildeten die Hauptnummern des Programms. —

Leipzig. Am 6. gaben die Männergesangvereine „Hellas" und „Liedertafel" im Verein mit der Büchner'schen Capelle ein größeres patriotisches Concert mit sinnig gewähltem Programm, welches außer Weber's Jubelouverture und einem Prologe folgende zeitgemäße Piecen enthielt: „Die alten Helden" von Leonhardt, Mendelssohn's Rheinweinlied und Lied der Deutschen in Lyon, Loreley-Paraphrase von Neswadba, Lachner's „Sturmesmythe", Hymne an Odin von Kunz, Blücher am Rhein von Reissiger, Wallenstein's Lager und Capuzinerpredigt von Rheinberger, Trauermarsch aus der „Eroica", „Mag auch die Liebe weinen" von Fr. Schneider, das Volkslied „Zu Straßburg auf der Schanz" und Eyken's „Thürmerlied".—

Pest. Am 22. und 23. v. M. Landessängerfest. Der erste Tag brachte Lieder von Erkel, Rietz, Thern, Marschner und Huber, der zweite Ouverturen zu „Richard III." von Volkmann (als die beste Nummer des Programmes gerühmt) und zu „Maria Bathori" von Erkel und den ersten Theil der Dante-Symphonie von Liszt, welcher selbst dem Feste beiwohnte. — Die (kürzlich bei Breitkopf und Härtel in neuer Ausgabe erschienene) Messe für Männerstimmen von F. Liszt kommt am 25. d. M. bei Einweihung der neuen Kirche vom Ofener Gesangverein zur Aufführung. —

Stralsund. Am 27. v. M. Concert zum Besten der Familien der eingezogenen Landwehrmänner und Reservisten unter Mitwirkung der Concertsängerin Frl. Leonore Pauli aus Berlin von Arthur Hensel: Sonate in Adur von F. Schubert, Arie „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete" aus „Wilhelm von Oranien" von C. Eckert, Carneval, Scènes mignonnes von R. Schumann, Nocturne in Desdur von F. Chopin, Valse-Impromptu von J. Raff, Bravour-Galopp von A. Hensel, Sonnambula-Phantasie von F. Liszt, Arie aus den „Hugenotten" („O glücklich Land") von Meyerbeer und Ständchen „Kling leise mein Lied" von Liszt. —

Weimar. Am 1. Concert zum Besten der im Kriege Verwundeten, gegeben von der Pianistin Irma Steinacker. Unterstützt wurde die Concertgeberin von Frl. Sondershausen, den HH. Lehfeld, Hasselbeck, Winkler und von Mitgliedern des Weimarischen Sängerbundes und großherzogl. Hoftheaterchors. Das Programm brachte: Sonate in Cdur von Beethoven, Präludium und Fuge in Emoll von Mendelssohn, Scherzo im Bmoll von Chopin (Frl. Steinacker), Liebestraum, Liedercyclus von Klughardt (Hr. Hasselbeck, mit außerordentlichem Beifall), Adagio und Allegro für Flöte von Th. Böhm (Hr. Winkler), Arie aus „Romeo" mit Chor von Bellini (Frl. Sondershausen und Mitglieder des Hoftheaterchors), „Ich hatte einst ein schönes Vaterland" von Lassen, Sonntags am Rhein von Schumann, Barbarossa, Ballade von Hasselbeck (Hr. Hasselbeck) rc. —

Personalnachrichten.

— Adolf Henselt, Director der kaiserl. russ. Musikanstalten in St. Petersburg, welcher während der vier letzten Wochen in Sondershausen weilte, traf am 6. in Leipzig ein und reiste nach kurzem Aufenthalte nach Schlesien weiter. Die HH. Dir. Johannes Zschocher und C. F. Kahnt empfingen den russischen Altmeister des Clavierspiels bei seiner Ankunft und verkehrten mit demselben, bis er Leipzigs Mauern wieder verließ. —

— Der talentvolle Barytonist Georg Henschel, welcher sich nach Vollendung seiner Studien bei Prof. Götze in Leipzig eine Zeit lang in seiner Vaterstadt Breslau aufgehalten, hat von jetzt ab Berlin zu seinem Aufenthaltsorte gewählt. —

— In Szczezard (Ungarn), dem jetzigen Asyl von Franz Liszt, wurden die HH. Remenyi, Michalowitsch, Mossonyi und Frl. Sophie Menter erwartet. —

— Johannes Brahms hat die ihm angetragene Stelle des Dirigenten der Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde abgelehnt. —

— Da, wie schon gemeldet, Reinecke von Michaelis ab seine Thätigkeit als Clavierlehrer des Conservatoriums einstellt, sind jetzt zwei Clavierlehrerstellen (die andere durch Moscheles Tod erledigt) hier offen, die hoffentlich nicht unbesetzt bleiben. —

— Herr Hertzsch, Bassist am Leipziger Stadttheater, hat seine Entlassung genommen. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— „Lisa oder die Sprache des Herzens", lyrische Oper von Ed. Mertke, ist nächst Mannheim auch in Bremen zur Aufführung angenommen. —

Vermischtes.

— In einer kürzlich stattgefundenen Versammlung aller Geistlichen Berlins wurde eine Petition an den dortigen Polizeipräsidenten berathen, in welcher die Bitte ausgesprochen wurde, es möge mit Rücksicht auf den Ernst der Zeit (nur wegen dieser?) die Aufführung der Offenbach'schen Opern und der französischen Tänze verboten werden. Obwohl sich bei der Berathung herausstellte, daß keiner der anwesenden Geistlichen einer Darstellung der mißliebigen Opern beigewohnt oder sich einmal einen Cancan mit angesehen hatte, so erhielt der Antrag dennoch die Majorität und ist demnächst die Petition an Herrn von Wurmb abgegangen. Nur wenige Geistliche hatten sich vor der Unterschrift entfernt. — Wie wir hören, hat die Nürnberger Theaterdirection die Offenbachiaden ohne eine derartige Petition gänzlich vom Repertoire gestrichen, was wir zu recht allgemeiner Nachahmung empfehlen. —

— Der deutsche Sängerbund hat dem Bundeskanzleramt zum Besten hilfsbedürftiger Angehöriger des Militairs 2000 Thaler eingesandt. —

— Die Mitglieder des Leipziger Stadttheaters haben sich zur Zahlung monatlicher Beiträge für den internationalen Hülfsverein und die Angehörigen einberufener Reservisten und Landwehrmänner verbunden, die sich auf monatlich 100 Thlr. belaufen. —

— Die Choral Society in Washington hat unter dem 29. Juni d. J. folgende Componisten zu Ehrenmitgliedern ernannt: Franz Abt, herzogl. Hofcapellmeister in Braunschweig, Franz Behr, Componist in Wien, Carl Häser, Componist in Cassel, Carl Krebs, königl. Hofcapellmeister in Dresden, H. Mohr, Componist in Berlin, F. Möhring, Organist in Neu-Ruppin, W. Tschirch, Capellmeister in Gera. Das begleitende Schreiben lautet (in der Uebersetzung): „Geehrter Herr! Der Unterzeichnete hat die Ehre, Sie zu benachrichtigen, daß Sie von unserer Gesellschaft zu ihrem Ehren-Mitgliede erwählt sind. Die Bekanntschaft mit Ihren Werken, welche wir oft singen und hoch schätzen, legt uns die angenehme Pflicht auf, Ihnen einen bescheidenen Tribut zu zollen, in dem wir unsere aufrichtige Hochschätzung nebst Dank aussprechen, welche wir entgegen zu nehmen bitten. gez. Der Secretair der Choral Society in Washington (City)."

— Nachdem wir in Nr. 32 die von der Gotthard'schen Verlagshandlung in Wien ausgeschriebene Preisbewerbung, betreffend die Composition einiger in gleichem Verlage erschienener Gedichte von Grasberger „Singen und Sagen" unseren Lesern mitgetheilt, sind uns von den verschiedensten Seiten Klagen über die Gehaltlosigkeit dieser Gedichte zugegangen, sodaß wir, so löblich auch an sich die Ausschreibung solcher Concurrenzen, doch nicht umhin können, die Componisten auf diesen bedenklichen Umstand aufmerksam zu machen. Wenn allerdings in einem Liebesgedicht Stellen vorkommen wie: „Und Jedes dacht' im Herzen: es ist ja noch immer Zeit", oder in einem andern „Er naht' in heller Brunst und bat und schwor — umsunst!" (und ähnliche Stellen finden sich leider noch viele) so richten sich solche Machwerke hierdurch selbst und lassen sich am Allerwenigsten mit gutem Gewissen zur Composition empfehlen. —

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

A. Konewka, Zwei russische Lieder, „Meeresstille“ und „Wiegenlied“ von A. N. Maikoff. Charkoff, Gehrhard. (Frankfurt a. M., Henkel.)

Zwei sehr ansprechende Gaben, welche sich rasch Freunde erwerben werden und zugleich bekunden, daß sie von einem mit vortheilhafter Behandlung der menschlichen Stimme genau vertrauten Sänger geschrieben sind. Auch blicken in der Melodie an einzelnen Stellen nationale Keime hindurch, deren Verwendung man wegen ihres anziehenden Charakters noch durchgängiger wünschen möchte.*) Unwesentlichere Uncorrectheiten**) in Ortographie oder Satz lassen sich leicht ausmerzen, desgleichen der „Clementi“ im vorletzten Tacte des Wiegenliedes durch Substituirung der Schlußtacte auf S. 5. Auch hat der Stecher einige Achtelfahnen vergessen. Am Glücklichsten getroffen erscheint mir das Wiegenlied in seiner ungeschminkten und doch melodisch fesselnden Einfachheit und rathe ich das Tempo recht langsam und ruhig zu nehmen, damit das einzuwiegende Kind nicht durch unruhige Behandlung der Begleitungsfiguren gestört wird. Im Mittelsatz und dessen Rückkehr in den Hauptsatz ist zugleich die Harmonik nicht ohne Reiz. Aehnliches gilt von der „Meeresstille“ mit ihrem wohlig warmen Colorit. Nur hat der Componist, von welchem zugleich die ganz poetische deutsche Uebersetzung, einigemale die Phrasirung des Textes etwas der der Musik nachgesetzt, z. B. auf S. 4, wo Tact 4 und 6, statt weiterzudrängen, zu ruhig abschließen. Aus dem Schlußtact des Gesanges aber möchte ich, wie schon die Fermate verräth, jedenfalls zwei Tacte machen. Beide Lieder seien hiermit wärmerer Beachtung empfohlen. — Z.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte zu zwei und vier Händen.

Ferdinand Hiller, Op. 125. **Impromptu** für Pianoforte. Wien, Gotthard. 1 Thlr.

Julius Zellner, Op. 2. **Fünf Charakterstücke.** Wien, Ebend. 20 Ngr.

——— Op. 4. **Suite.** Wien, Ebend. 1 Thlr. 2½ Ngr.

A. Rubinstein, Op. 82. **Album de danses populaires des differentes nations.** Berlin, Bote und Bock. No. 1. Lesghinka (Caucase). 20 Sgr. No. 2. Csardas (Hongrie). 17½ Sgr. No. 3. Tarantelle (Italie). 22½ Sgr. No. 4. Mazurka (Pologne). 17½ Sgr. No. 5. Valse (Allemagne). 17½ Sgr. No. 6. Russkaya i Trepak (Russie). 20 Sgr.

J. K. Paine, Op. 11. **Vier Charakterstücke.** Leipzig, Forberg. 25 Ngr.

William Mason, Op. 28. **Valse-Impromptu.** Leipzig, Ebend. 15 Ngr.

J. C. Keßler, Op. 92. **Sechs Charakterstücke.** Wien, Gotthard. No. 1—4. à 4 Sgr. No. 5 und 6. 7½ Sgr.

——— Op. 93. **Dreißig sehr kurze und leichte Sätze** in allen Tonarten. Wien, Ebend. 17½ Sgr.

Wenn die geneigten Leser d. Bl. die obige Reihenfolge musikalischer Novitäten überblicken, so ersehen sie daraus, daß Ref. nicht weniger als „fünfzehn“ sogen. Charakterstücke durchzusehen genöthigt war. Wahrhaftig, keine Kleinigkeit! Früher wucherten die „Lieder ohne Worte“, jetzt schießen lauter „Charakterstücke“ wie Pilze hervor. Freilich, „Stücke“ sind sie alle, nur mit dem Unterschiede, daß den meisten der „Charakter“ fehlt. Wenn das so fort geht, was soll denn da in 100 Jahren daraus werden. Doch wir wollen die Betrachtungen darüber besser jedem Einzelnen überlassen, wenden wir uns zu den einzelnen Werken selbst.

„Impromptu“ von Ferdinand Hiller. „Muß nicht schon dieser Name Respekt einflößen? Von Diesem muß doch entschieden etwas Gutes kommen!“ So meinen vielleicht Manche oder gar Viele, denen wir uns jedoch nicht anzuschließen vermögen. Hiller hat offenbar der Welt bewiesen, daß er ein Talent ist, und auch dies müssen wir ihm zugestehen, doch findet bei ihm der alte Spruch seine Anwendung: „Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach!“ So viele Compositionen uns von Hiller bekannt geworden sind, immer hat sich bei uns mehr oder weniger dabei das Resultat ergeben, daß „der Anfang besser sei, als das Ende.“ Dies ist auch bei Op. 125 der Fall. Der Anfang ist originell und interessant, nach und nach treten abgelebte Passagen auf, und eine allmähliche Erschlaffung folgt, wobei sich nicht verkennen läßt, daß der Componist von Zeit zu Zeit sich aufzurütteln bestrebt ist, jedoch ohne Erfolg, sodaß man zum Schluß ein „Impromptu zum Einschlafen“ vernommen zu haben glaubt.

Wie ganz anders tritt uns da Julius Zellner entgegen! Sowohl in Op. 2 als auch in Op. 4 offenbart sich ein reiches musikalisches Schöpfertalent, nur müssen wir bedauern, daß der Componist mit Op. 2 „Charakterstücke“, mit Op. 4 eine „Suite“ bietet. Dessenungeachtet können wir doch nicht anders, als vorzugsweise die Suite recht angelegentlichst unsern besseren Pianisten empfehlen. Ein solches Talent verdient Aufmunterung, und wir wollen wünschen, den Componisten recht bald wieder zu treffen.

Ueber A. Rubinstein ist schon viel und mancherlei geschrieben worden, fern sei es daher von uns, das schon oft Gesagte hier nochmals zu wiederholen. Das vorliegende Op. 82 gehört unbestreitbar zur interessantesten Unterhaltungsmusik im besseren Sinne, und wir hegen den aufrichtigsten Wunsch, daß das Album de danses populaires auch bei unserem clavierspielenden Publicum recht „populär“ werden möge. Ganz besonders machen wir auf die Tarantelle aufmerksam.

Obgleich Paine's „Charakterstücke“ von redlichem, gutem Streben Zeugniß geben, vermochten dieselben doch nicht, uns lebhafteres Interesse abzugewinnen. Möglich, daß die Bezeichnung „Charakterstücke“ auf unsere Verstimmung nicht ohne Einfluß geblieben ist.

Auch das Valse-Impromptu von Mason hat uns nicht angesprochen. Wir können uns ein für alle Mal nicht dazu entschließen, das ewige Copiren Chopin's gut zu heißen. Vielleicht macht Mason bei einigen dilettirenden Damen sein Glück.

Die „Sechs Charakterstücke“ von Keßler führen einzeln die Bezeichnung: No. 1. Morgenlied, No. 2. Abendlied, No. 3. Sehnsuchtswalzer, No. 4. Ländler, No. 5 und 6. Zwei Savoyarden-Weisen (für die linke Hand allein). Dieselben werden hoffentlich gern und oft gespielt werden. Ganz besonders interessant sind No. 4. Ländler, und die beiden Savoyarden-Weisen.

Keßler's Op. 93 hat speciell den Zweck, als Vorstudium zu den leichten Werken von Clementi, Haydn, Mozart zu dienen. Die hier gebotenen 30 Sätze sind vollständig ihrer Aufgabe entsprechend, und machen wir die Musiklehrer hierdurch ganz besonders darauf aufmerksam. —

---

*) Ob die auf dem Titel befindliche Angabe „Neugriechisches Motiv“ sich auf den Text oder die Musik bezieht, bleibt, weil unter dem Namen des Dichters stehend, zweifelhaft. —

**) Es wird dem Autor hoffentlich nicht unlieb sein, ihn auf dieselben näher aufmerksam zu machen. In orthographischer Beziehung findet sich öfters ein Erniedrigungs- statt eines Erhöhungszeichens gebraucht oder umgekehrt, wo das entgegengesetzte richtiger ist, sowohl weil es sich leichter liest, als auch weil man hinter demselben ein Widerrufungszeichen erspart; im Wiegenliede z. B. S. 3 oben ist (statt des) cis correcter und (statt es) dis, in „Meeresstille“ Zl. 2 und 3 (statt fis) ges als kleine None von Fdur, Zl. 7 und 14 (statt des) cis ꝛc. Andrerseits klingen in „Meeresstille“ vom sechstletzten bis zum fünftletzten Tacte die Ohrenoctaven b, a nicht gut (ich würde im Baß statt g, c, a vorschlagen: e, d, c), desgleichen im Wiegenlied Zl. 6 die Octavenfolgen g, gis, a, g und sind in der Mittelstimme wegzulassen, auch läßt im folgenden Tact die im Baß fehlende Auflösung des Septimenaccordes unbefriedigt. —

Franz Schubert, (Nachgelassenes Werk.) **Zwanzig Ländler** für Pianoforte zu zwei Händen. Wien, Gotthard. $17^1/_2$ Sgr.

——— Dieselben zu vier Händen. Wien, Ebend. $27^1/_2$ Sgr.

——— Op. 33. **Deutsche Tänze und Ecossaisen,** arrangirt für Pianoforte zu vier Händen. Wien, Haslinger. 12 Ngr.

——— Op. 77. **Valses nobles.** Arrangement zu vier Händen. Wien, Ebend. 12 Ngr.

——— Op. 91. **Gratzer Walzer.** Arrangement zu vier Händen. Wien, Ebend. 12 Ngr.

Die zwanzig Ländler sind einfach, gefällig und leicht spielbar, und werden aus diesem Grunde schon sich mancherlei Freunde erwerben, zumal dieselben auch im vierhändigen Arrangement erschienen sind, wobei deren Wirkung noch erhöht wird. Besonders dürften sich diese kleinen Sachen für den Unterricht eignen. — Die vierhändigen Arrangements von Schubert's Op. 33, 77 und 91 mögen kurz aber warm empfohlen sein. Musiklehrer dürfen dieselben nicht unberücksichtigt lassen.

Für Violine, Violoncell und Pianoforte.

Adolph Grünwald, Op. 14. **„Kinderstücke"** für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

Ludwig Meyer, Op. 16. **„Kinder-Trios"** für Pianoforte, Violine und Violoncello. Magdeburg, Ebend. 16 Sgr.

Grünwald's „Kinderstücke" bieten ein allerliebstes Repertoir für die musicirende Jugend. Die einfache Inhaltsangabe schon bekundet dies genügend: No. 1. „Wiegenlied", No. 2. „Der Schalk", No. 3. „Der Dudelsack", No. 4. „Die Abendglocke", No. 5. „Ein Tänzchen", No. 6. „Der Gänsemarsch". Alle diese einzelnen Piecen sind gut erfundene Musikstücke, die wir namentlich zur Benutzung beim Unterrichte empfehlen, da dieselben nicht nur allein zur Fortbildung, sondern auch zur angenehmen Unterhaltung zu dienen bestimmt sind. Wir bemerken noch, daß die „Neue Akademie der Tonkunst" in Berlin Grünwald's Op. 14 beim Unterrichte bereits eingeführt hat.

Auch Meyer's ächtes Kindertrio (Op. 16) hat uns nicht mißfallen, obschon wir uns nicht entschließen können, demselben dieselbe Bedeutung zuzuerkennen, die wir dem Grünwald'schen Werke beilegten. Immerhin müssen wir aber constatiren, daß es der Jugend angemessen und Unterhaltung und Nutzen zugleich zu bieten im Stande ist.

L. Schlösser, Phantasiestücke über schottische und irische Melodien für Violine und Pianoforte. Op. 31. Logie O'Buchern, Schottische Melodie. Op. 32. Ye Banks and Braes O'Bonnie Doon, Schottische Melodie. Op. 33. Farewell! But Whenever, Irische Melodie. Wien, Haslinger.

Leopold Szuk, Op. 5. **Fantaisie** sur des motifs de l'opére hongrois „Bank Ban" de F. Erkel pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano. Zürich, Gebr. Hug. $27^1/_2$ Ngr.

Wenn wir auch den Schlösser'schen „Phantasiestücken" einen besonderen höheren Werth nicht beilegen können, so befinden wir uns dennoch in der Lage, dieselben musikalischen Privatvereinen zu empfehlen, in denen sich ein tüchtiger Violinist befindet. Die Stücke selbst sind effectvoll geschrieben und werden in den betreffenden Kreisen auf die Zuhörer eine angenehme und befriedigende Wirkung hinterlassen.

Bedeutender ist die „Phantasie" von Szuk, hier tritt uns ein brillantes Repertoirstück für Violoncell-Virtuosen entgegen, und wir empfehlen dasselbe umsomehr, als die Violoncell-Literatur in der Gegenwart nicht grade mit zu vielen neuen Erscheinungen überfüllt ist. Man klagt allgemein über Mangel an Solosachen für einzelne Instrumente, und wenn dann von Zeit zu Zeit einmal etwas Neues hervortritt, so fällt gewöhnlich die Kritik erbarmungslos darüber her, und benimmt auf diese Weise manchem Componisten wieder den Muth zu weiterer Entwicklung. Diesem Verfahren müssen wir entschieden entgegentreten. Nicht alle können Genie's sein, und selbst ein solches muß sich erst heran- und herausarbeiten, denn es ist, so lange die Welt steht, noch kein Meister vom Himmel gefallen. Wir erkennen es ehrenvoll an, wenn bei vorhandenem Guten, selbst wenn solches noch nicht die vollständige Reife erreicht hat, vor allen Dingen ein ernstgemeintes Streben zum Bessern sich kundgiebt. In solcher Lage befanden wir uns bei Besprechung der oben angezeigten Werke von Schlösser und Szuk, und diese nöthigte uns zu erwähnter Zwischenbemerkung.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerchor.

Müller v. d. Werra, Deutscher Liederhort. Leipzig, Kollmann. 1869. Erster Band.

J. Wolfensperger, Neue Liedersammlung. Zürich, Selbstverlag. 1868.

F. H. Reiser, Op. 26. **Fünf Lieder** für Männerstimmen. In Commission bei Gebr. Hug in Zürich und Sauerländer in Aarau.

Müller v. d. Werra hat sich um den deutschen Männergesang mannichfache Verdienste erworben, seinem Eifer ist es wesentlich mit anzurechnen, wenn in gewissen Gegenden Mittel- und Süddeutschlands in den Männergesangvereinen beachtenswerthe Fortschritte, wenn auch nur langsam, hier und da gemacht worden sind. Vor allen Dingen war es eine glückliche Idee, jeder Nummer seiner „Sängerhalle" eine musikalische Beilage anzufügen, wodurch den Gesangvereinen selbst nicht nur allein neues Material zur Verwendung geboten wurde, sondern dieselben auch Gelegenheit fanden, aus den alten ausgefahrenen Gleisen, von dem Bisherigen, Althergebrachten abzugehen. Daß nicht alle derartige Beiträge auf gleichen Werth Anspruch machen können, versteht sich von selbst, aber mancher Componist, von dessen Dasein man vorher nichts wußte, ist auf solche Weise dem größeren Publicum bekannt geworden. Jetzt hat Müller v. d. Werra diese einzelnen Beiträge gesammelt, und in einem bequemen, handlichen, von der Verlagshandlung sauber ausgestatteten Bande herausgegeben, im Ganzen 100 Lieder von den verschiedensten Componisten der verschiedensten Richtungen. Als No. 59 befindet sich die letzte Arbeit Albert Methfessel's, die vielleicht ihrer derben Sprache halber („Das Wasser giebt dem Rindvieh Kraft und Menschen stählt der Rebensaft" rc.) manchem Sangesbruder willkommen ist. In Deutschland wird hoffentlich der „Deutsche Liederhort" seinen Platz in den Vereinsbibliotheken finden.

Dasselbe dürfte von dem Wolfensberger'schen Werke für die Schweiz gelten. Auch dieser Band enthält 100 Lieder von bekannten und unbekannten Componisten, und auch hier ist der Werth des Inhaltes sehr verschieden. Man könnte sich veranlaßt fühlen, den Gesangvereinen das Anschaffen beider Werke zu empfehlen, da die Müller'sche und Wolfenberger'sche Sammlung sich gegenseitig ergänzen.

Reiser ist Director des Männerchores in Rheinfelden, und diesem hat er sein Op. 26 gewidmet. Letzteres konnte dem Autor Niemand verwehren, und wir glauben gern, daß seine Untergebenen diese „fünf Lieder" auch singen, aber zu allgemeinerer Veröffentlichung eignen sich dieselben ganz und gar nicht. Solche Waare muß innerhalb der vier Wände des damit beschenkten Gesangvereinslocales bleiben und dort verwerthet werden, außerhalb wird dieselbe von Niemand beachtet und noch weniger gekauft.

Kirchenmusik.

Für Orgel.

Rudolf Palme, Op. 12. **Sonate** über die Choralmelodie „Jesu meine Freude" für Orgel. Weimar, L. F. A. Kühn. $17^1/_2$ Sgr.

Palme's Orgelsonate Op. 12 ist ein feines und effektvolles Werk und verdient die Beachtung aller besseren Orgelvirtuosen. Wir wollen wünschen, diese Sonate recht bald und oft in den Programmen bei Orgelconcerten zu finden. — Bl—th.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Michaelis d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und **Donnerstag den 6. October** d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage Vormittags 9 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden. Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe übersteigende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang und Lehrmethode, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Professor **E. Fr. Richter**, Kapellmeister **C. Reinecke**, Dr. **R. Papperitz**, Dr. **Oscar Paul**; **E. F. Wenzel**, **Theodor Coccius**; Concertmeister **F. David**, Concertmeister **Engelbert Röntgen**, **Fr. Hermann**; **Emil Hegar** und **Frd. Werder.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in $^1/_4$jährlichen Terminen à 20 Thaler.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im September 1870. Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 16. September 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 38.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Kirchenmusik.

Anton Deprosse, Op. 30. **Die Salbung David's**, Oratorium in drei Theilen von Gustav Kienast für Chor, Soli und Orchester. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Clavierauszug 3½ Thlr. netto. Orchesterpartitur 12 Thlr. netto.—

Unter den großen musikalischen Formen ist die des Oratoriums unstreitig eine der entwicklungsfähigsten und namentlich die dramatische Seite ist es, welche dieser bedeutenden Form auch in der Gegenwart immer noch neue Impulse zu verleihen vermag. Schon Mendelssohn's Oratorien neigen so intensiv nach dieser Seite hin und erinnern auch in der Musik oft so stark an die Oper, daß man neuerdings sogar (in Düsseldorf) den eigenthümlichen Versuch gemacht hat, den „Paulus" auf die Bühne zu bringen, und dieser Versuch (dem in einzelnen Fachblättern schon eine ganze Fluth neuer Vorschläge gefolgt ist) wäre vielleicht noch besser gelungen, wenn nicht bei dem Entwurf des Textes Mendelssohn selbst das grade im „Paulus" charakteristische Vorwärtsdrängen der dramatischen Handlung aus Vorliebe zu beschaulichen Ruhepuncten, besonders zu Chorälen (die ihm in Bach's Matthäuspassion so überaus gefielen) gehemmt, den ihm von Marx in solchem Charakter geschriebenen Text verworfen und dafür jenen (von ihm wirklich componirten) dramatisch viel schwächeren acceptirt hätte. Und doch hat trotzdem (während Meyerbeer mit Vorliebe die Kirche auf die Bühne gebracht hat) kein Componist so entschieden die Bühne in die Kirche versetzt als eben Mendelssohn und damit eine ganze Reihe von Werken angeregt, die großentheils besser auf die Bühne als in die Kirche passen. Von entgegengesetzter Seite dagegen, nämlich von der der Oper aus ist neuerdings u. A. Rubinstein in eigenthümlicher Weise fast zu demselben Resultate gelangt, indem er eine sogen. „geistliche Oper" geschaffen hat, kurz man sieht nach den verschiedensten Seiten hin das sogar manchmal auf absonderliche Wege gerathende Bestreben, eine Form zu schaffen, welche von beiden Seiten das Gute, Lebensfähige zu extrahiren, das Locale und Rituelle dagegen (einerseits die Bretter der Bühne andrerseits das kirchlich-Formelle) abzustreifen bemüht ist. Auch der von Gustav Kienast verfaßte Text des uns vorliegenden Oratoriums nähert sich, wenn auch in demselben die dramatische Seite weniger hervortritt, diesem Standpuncte in zeitgemäßer Weise und hält sich von der abgelebteren Form älterer Oratorien fern, jene bedenkliche erzählende Stimme, welche sich nur unter den Händen des großen Sebastian zu fesselnden Tonbildern zu beleben vermochte, ist vermieden, deßgleichen alle episch beschauliche Ausschmückung mit Chorälen; Recitative kommen nur in mäßigem Grade zur Verwendung, kurz wir haben anstatt einer Partie von wohl oder übel lose aneinandergereihter Bibelstellen eine einheitliche, in ungeschminkter Form und fließenden Versen sich bewegende Dichtung vor uns, welche aus einem im Grunde sehr einfachen ja dürftigen Stoffe — der Entthronung Saul's und der Salbung David's durch Samuel — eine Reihe fesselnder dramatischer und lyrischer Situationen entfaltet und dem Componisten in Chören der Priester, Opferknaben und Engel sowie in Arien und Ensemble's Samuel's, Isai's, David's ꝛc. reiche Gelegenheit zur Entfaltung seines Talents gegeben hat.

Die Hauptvorzüge der zu dieser Dichtung von Deprosse geschaffenen Musik bestehen in Klarheit, Einfachheit und natürlicher Frische. Die Motive sind streng und treu festgehalten und stets in logischer Entwicklung erschöpfender ausgebeutet. Ferner ist die Schilderung öfters durch ganz energische Charakteristik, durch wirkungsvolle Contraste sowie durch Phantasie und Empfindung belebt. Auch auf polyphonem und contrapunctischem Gebiete zeigt sich D. geübt und zu Hause und hat dies

durch eine Reihe von Fugen oder fugirten Sätzen in ganz respectabler Weise bekundet. Ebenso verräth die Behandlung der Singstimmen wie die Instrumentirung, wenn auch keine hervorstechenden Züge bietend, die sorgsame und geübte Hand, letztere ist ächt orchestral gedacht und gruppirt sowie ohne Ueberladung und Mißbrauch von Instrumenten gehalten. Nur in Bezug des Styls und der Form hält sich der Autor mit diesen Vorzügen nicht auf gleicher Höhe und von dem Einfluß neuerer Schule zeigen sich erst vereinzelte Spuren. Namentlich ist in den Rhythmen wie in Satz- und Periodenbildung noch viel Unfreiheit, stabile Gleichmäßigkeit und überwiegendes Anlehnen an Mendelssohn'sche Muster zu finden (2 und 2 oder 4 und 4 Tacte Vorder- und Nachsatz folgen sich meist sehr congruent und gehen in sehr zufrieden feste Schlusse aus 2c.) und auch das Entlehnen Händel'scher 2c. Roccocothemen erscheint nicht unbedenklich. Nach dieser Seite hin ist dem Autor dringend lebendigeres Fortschreiten, Auffrischung und Befreiung seines Styls von verbrauchteren Mustern anzurathen, wenn er seine Compositionen nicht als bloße Studienarbeiten ansehen will sondern den Wunsch hat, mit denselben für die nächste Zukunft Lebensfähiges zu schaffen. Es soll damit keineswegs gesagt sein, daß jeder Tonkünstler absolut Neues schaffen, sich zu geschraubten Fabricaten zwingen oder etwa gar seine klaren, abgerundeten Formen dem Ungewöhnlichen zu Liebe in unsymmetrische Gebilde oder in Formlosigkeit auflösen soll, aber strengere Selbstkritik in der Wahl der Gedanken und Formen wie in der Freiheit ihrer Verwendung ist heutzutage mehr wie je nothwendig, um mehr als vorübergehende Beachtung zu erringen.

Deprosse beginnt ohne Weiteres (Dmoll 4/4, Grave) mit einem höchst wirksamen, allerdings ganz in Mendelssohn'scher Manier gehaltenen, sonst jedoch den Zorn der Priester über Saul's Ueberhebung mit wuchtiger Energie schildernden Chore, welchem u. A. die in den Trompeten unerbittlich festgehaltene Dominante etwas wahrhaft Ehernes verleiht, und bringt hierauf (Dmoll 6/8, Con brio) in auffallend getreuem Zuschnitt der alten Oratorien-Ouverturen eine weitausgesponnene Fuge mit regelrechten Sequenzen in ächt Händel'scher Roccocomanier, welche, so respectabel auch als Studienarbeit, namentlich in dieser stereotypen und breiten Abwicklung nicht anders als abschwächend wirken kann. Nach derselben wird der erste Chor etwas gesteigert wiederholt. Einen an sich recht wirksamen Contrast zu demselben wie zu der folgenden energischen Arie Samuel's (Fismoll 4/4, Maestoso) bietet ein sehr unschuldsvoll kindlicher Gesang der Opferknaben (Sopran, Alt und Tenor, Ddur 3/4, Andante), mit welchem sich später Samuel's Gesang als Gegenstimme vereinigt. Diese No. 4 (Fisdur 4/4, Andante con moto) ist, was gewandte und melodiöse Stimmenführung betrifft, einer der anziehendsten Sätze des ganzen Werkes und es ist wirklich zu bedauern, daß auch ihn die Fessel monoton steifer Form beeinträchtigt; nur etwas freierer Aufschwung würde ihn bei seiner sonst ebenso klaren als charakteristischen Anlage zu einem wirklich werthvollen Stücke machen. In sehr anstrengender Lage für die Oberstimme ist das nun folgende Recitativ und der Chor der Engel gehalten, der Eindruck wird in einer so hohen Region, wo von allen Sängerinnen, welche nicht über eine ungewöhnlich leicht ansprechende Höhe verfügen, die Töne herausgeschrien werden müssen, sich zu keinem idealen gestalten lassen und möchte ich rathen, No. 5 und 6 (Gdur 4/4, Rec. und Con moto tranquillo) unbedenklich einen ganzen Ton tiefer zu nehmen. Leider hat sich der Componist auch in diesem Recitativ, an denen das Werk nicht reich ist, die Gelegenheit freien Ergusses entgehen lassen und sich auch hier fast durchgängig in Mendelssohn'sche Schablone gezwängt. Sonst ist der Engelchor sehr hübsch gemacht und wird (abgesehen von den nicht besonders aetherischen tiefen Begleitungsbässen) wegen seiner meist anmuthigen Melodik und Instrumentirung gewiß gern gesungen und gehört werden. Samuel ergeht sich sodann in einer größeren Arie (Esdur 3/4, Con moto tranquillo) über die Verkündigung des einstigen Messias, welche das Colorit nicht übel trifft, aber in zu gleichmäßiges Bewegungs- oder Figurenwerk gebannt ist, überhaupt in der Erfindung, abgesehen von sonst ganz stimmungsvoll elegisch weicher Färbung des Hauptsatzes, gegen andere Nummern zurücktritt. Sehr wirkungsvoll und glücklich ist dagegen der Schluß dieser Arie, namentlich die plötzliche Wendung nach Ddur. Den Schluß der ersten Abtheilung bildet ein großer fugirter Schlußchor (Ddur 4/4, Allegro moderato). In dem Hauptthema ist das Streben „hin zu ihm" gut versinnlicht, als Fugenthema ist dasselbe dagegen nicht prägnant genug erfunden. Dies scheint auch der Componist gefühlt zu haben, denn er führt dieses Thema keineswegs treu durch, sondern sucht sich sofort durch allerlei kleine Aenderungen zu helfen, wie ihn überhaupt seine sonst günstig sich documentirende contrapunctische Routine bei dieser Nr. etwas im Stich gelassen zu haben scheint. Theils aus diesem Grunde, theils wegen seiner großen Länge und mancher sehr stereotyper Wiederholungen oder Rosalien erscheinen in diesem langathmigen Stücke tüchtige Kürzungen sehr rathsam. Auch werden dann die kräftigeren Stellen um so besser wirken. Die von vornherein angezettelte Achtelbewegung lähmt auch die freiere Behandlung. Zwar wirft der Comp. zuweilen einen erfrischenden Gegensatz in halben Noten hinein, aber auch hier vermag er, dem Zauberlehrling gleich, jene Achtelbewegung nicht mehr zu bannen. Während sich D.'s Modulation stets in angemessenem Geleise ohne hervorstechende Züge bewegt, überrascht uns in diesem Schlußchor der Componist durch einige Ausweichungen von ächt Wagner'scher Kühnheit, welche, je plötzlicher um so unmotivirter wirken, auch den Sängern kein geringes Kopfzerbrechen*) machen werden. Man sieht, D. hat zuweilen den an sich sehr anerkennenswerthen Drang gehabt, in neuere Bahnen einzulenken, sich nur leider in letztere noch in viel zu geringem Grade eingelebt, um auf ihnen einheitlich motivirt von innen heraus zu schaffen. Daher stechen dergleichen momentane Regungen noch als fremdartig oculirte Keime grell ab und erzielen nicht den gewünschten Eindruck. Glücklicherweise rafft sich der Comp. am Ende zu einem recht schwungvoll feurigen Schlusse auf, der für so manches vorhergehende Schwächere entschädigt.

Der zweite Theil beginnt mit einem anmuthigen Pastorale der Holzblasinstrumente (Allegretto, Hdur 3/4), in welchem die Sequenz gewandter und zeitgemäßer als an anderen Orten verwendet ist und sich die verschiedenen melodischen Stimmen zuweilen zu einem anziehenden inganno verschlingen. Nachdem zwei Theile desselben (allerdings jeder wieder genau von 4 Tacten Vorder- und 4 Tacten Nachsatz) mit ihren Wiederholungen zu Gehör gebracht, nehmen die sechs Söhne Isai's (2 Soprane, 2 Alte und 2 Tenöre) den Hauptgedanken auf und führen ihn in später etwas modificirter Weise durch. Trotz der soeben erwähnten Gleichmäßigkeit des Satzbaues ist doch

*) Stellen, wie in den Männerst. S. 34 unten sind kaum ganz rein herzustellen.

dieses, die technische Gewandtheit des Autors in günstigem Lichte zeigende anmuthige Tonspiel von ungleich größerer rhythmischer Mannigfaltigkeit als andere Nummern, denn am Schluß des vierten Theils treten breiter gehaltene Töne an die Stelle der bis dahin knappen Motivdurchführungen und in einem ernster gestimmten a capella-Anhang der Singstimmen „Herr, du segne unser Werk" schweigt die bis dahin gleichmäßig festgehaltene Bewegung der Begleitung gänzlich. Freunden feiner Detailarbeit ist dieses Stück jedenfalls zur Einzelnaufführung bestens zu empfehlen. Das folgende Recitativ Isai's ist freier gehalten als das in der ersten Abtheilung und schildert das Nahen Samuel's in einem längeren Ritornell, welches, an sich charakteristisch, durch zu stereotype Wiederholung etwas abgeschwächt erscheint. Stellen wie „der heilige Prophet, und Silo's Priester folgen ihm" werden ihre Wirkung nicht verfehlen, auch der Schluß „Sinkt mit mir in die Knie voll Ehrfurcht!" ist z. B. wegen des plötzlichen Cdur Quartsextaccordes musikalisch anziehend, verläuft sich jedoch für die Bedeutung dieser Worte in zu weichen romantischen Wendungen. Samuel's Arie (Andante con moto $^6/_4$ Cdur) ist noch mehr als seine erste gleichmäßig fortgesponnenem Motivarbeiten geopfert. Für Worte wie „Reich will er deinen Stamm beglücken, denn wisse, einer deiner Söhne soll auf den Thron Israels gelangen" genügt das Fortspinnen monoton ruhiger Bewegung nicht, im Gegentheil müssen dieselben in solchem Gewebe unvermeidlich alles ausgeprägteren Charakters verlustig gehen. Hätte sich der Componist nach dem ersten nicht üblen Aufschwung zu freier Recitation ermannt, wie er dies in ganz wirkungsvoller Weise erst mit den Schlußworten der Arie thut, so würde er dadurch einer so bedeutungsvollen Verkündigung ganz andere Großartigkeit des Eindrucks verliehen haben, während in der jetzigen Form das Stück nur ein warnendes Beispiel zu gehorsamen Festhaltens steifer, verbrauchter Form geworden ist. Auch Isai's Erwiederung (Andante con moto Gmoll $^4/_4$) ist mühsam und widerstrebend in das Prokrustesbett einer „Arie mit Chor" gebannt, aus dem die einzelnen Gedanken des Textes zumal bei der ermüdend monotonen stetigen Achtelbegleitung unmöglich plastisch herauszutreten vermögen. Hier wie in verschiedenen anderen Nummern hat der Musiker den Tondichter zu stark verdrängt und sich damit begnügt, ein für Verehrer Mendelssohn'scher Schablone ganz sang- und dankbares Musikstück zu schaffen. Wie ganz anders würde sich dasselbe ausnehmen, wenn nur ein Theil dieser Worte, nämlich diejenigen, welche sich wirklich zu einem ruhigen lyrischen Ergusse eignen, z. B. „Herr, wie beglückst du mein Geschlecht!" in jener Form behandelt und die übrigen dieser festeren Form in frei contrastirenden Wendungen gegenübergestellt worden wären. Außerdem wollen mir die unheimlichen Harmonien zu den Worten „wie selig rc." nicht recht behagen. Eine der werthvollsten und hervorragendsten Nummern ist dagegen das nach einem kurzen Recitativ (in welchem die letzten drei Begleitungstacte kurzweg zu streichen sind) folgende, 22 Seiten des Clavierauszuges einnehmende große Octett in Adur. Hier, kann man sagen, ist wirklich einmal etwas Wagner'scher Geist über den Componisten gekommen. Es liegt dies weniger in der ursprünglichen Erfindung der wenn auch ganz empfindungsvollen, doch die Verwandtschaft mit Mozart oder Mendelssohn nicht verleugnenden Themen als an der diesmal viel freier, wärmer und dramatischer sich der Stimmung hingebenden Entwicklung und Schilderung der Affecte, welche besonders die einzelnen Söhne Isai's beseelen, von denen sich jeder für den Auserwählten hält. Es sind deshalb immer noch einige nicht unbedenkliche zu gleichmäßige Wiederholungen von Vordersätzen oder größeren Abschnitten darin (z. B. von den ersten 4 Seiten) desgleichen auch hier sehr viele stereotyp einherschreitende Achtel oder Viertel, ferner zuweilen zu rasches Hineinstürzen in polyphone Arbeit, auch ein paar zähe Modulationen, oder umgekehrt zu zufriedene und deshalb abkühlende Abschlüsse rc., aber man empfindet diese Mängel der Detailausarbeitung wegen der obigen wesentlichen Vorzüge hier viel weniger und giebt sich dem erwärmenden Totaleindrucke nach manchem kühleren um so lieber hin. Reiche Harmonik und Stimmenführung mit den mannigfaltigsten contrapunctischen Umstellungen, ganz geistvoll basirt auf die Cantus firmus-artig getragene Stimme Samuel's, belebt fortwährend die Situation, und auch die wechselnde Gruppirung, bald alle Stimmen, bald weniger, bald nur eine bis zwei, bald lyrische Ergüsse, bald kräftige Ausrufe, trägt zur Frische des Eindrucks das ihrige bei. — Die folgenden Nummern, als Samuel's Händeauflegung und die Erscheinung des den abwesenden David als Gewählten bezeichnenden Engels enthalten talentvolle Keime, die sich aber wiederum wegen monotonerer Steifheit der Form nicht haben entfalten können. Hervorzuheben sind von denselben das feierliche Colorit von Blech und Pauken, der Anfang des Ensemble's der Brüder „Weh mir!" und die zwar kühnen aber im Pianissimo entsprechend wirkenden Modulationen (Edur, Asdur, Ddur), welche die Stimme des Engels vorbereiten, dessen Gesang sich beiläufig wieder in so greller Höhe bewegt, daß derselbe von dem auf „hat" ganz unmotivirten hohen h am Einfachsten eine ganze Octave tiefer genommen werden kann. Den Beschluß des zweiten Theils bildet eine regelrecht geschmiedete, 26 Zeilen lange und keineswegs überall leicht sangbare Organistenfuge über die nicht besonders geistreichen Worte „Jehova's Wille ist enthüllt, er werde freudig nun erfüllt", für die sich der Componist selbstverständlich nicht hat erwärmen können und zum Unglück noch mit dem ziemlich schwachen, in lauter Vierteln einhermarschirenden Fugenthema eine unerbittliche Legion derselben heraufbeschworen hat, die er ebenso wenig zu bannen vermocht hat, wie Göthe's Zauberlehrling.

Der dritte Theil ist gleich den beiden ersten keineswegs arm an talentvollen Zügen, aber auch hier dieselbe Unfreiheit, dasselbe ermüdende Ergehen in Rosalien rc. Sogleich die erste Nr., eine Arie des seine „Lämmlein" weidenden David (Alt, Con moto tranquillo $^4/_4$ Ddur) ist abgesehen hiervon ein reizendes Idyll, sowohl in der Erfindung als in der Instrumentirung, mit ganz eigenthümlichen, zuweilen wohl auch an Liszt erinnernden Zügen, und David's derselben folgendes Recitativ ist ganz schwungvoll und frei hingeworfen. Das Duett der beiden Brüder laborirt dagegen in seinem ersten Abschnitte an einem verbrauchten Hauptmotiv, während im zweiten wenigstens die treffende Schilderung der unsteten Aufregung des enttäuschten Bruders und die später hinzutretende Gegenstimme David's als anerkennenswerthe Züge zu verzeichnen sind. (Sehr unbefriedigend klingt S. 97 der Uebergang vom Asdur-Septimenaccord nach Esmoll und unschön grell S. 101 nach Fisdur der Eintritt des Dmollaccordes.) Ein sehr charakteristisches neues Motiv in der 3. Zle auf S. 101, welche überhaupt eine der gelungensten, hätte der Comp. von vornherein viel erschöpfender verwerthen sollen; einen sehr äußerlichen Eindruck macht dagegen die Cadenz auf S. 103. An diese Scene schließt sich ein im Allgemeinen ganz glanzvoll sich entfaltender Priester-

marsch, welcher aber noch viel abgerundeter und einheitlicher wirken würde, wenn seine in den ersten Tacten durchaus geistvolle Erfindung, anstatt sich in mattes Weiterschieben oder düstere Verzwicktheiten zu verlieren, natürlicheren Verlauf und freieren Aufschwung nähme. Eine ganz weihevolle Stimmung ist über Samuel's mit kräftigem Recitativ beginnenden Salbungsgesang mit Chor ausgegossen, auch Samuel's Opferlied beginnt anmuthig und stimmungsvoll, macht aber im weiteren Verlaufe u. A. wegen seiner Wiederholungen einen schwächeren Eindruck. Dagegen wird der theils frische, theils in Spohr'schen oder Mendelssohn'schen weichen romantischen Wendungen sich ergehende Engelchor trotz seines meist etwas gleichförmigen Rhythmus und trotz einzelner gewagter Modulationen auf das größere Publicum seinen günstigen Eindruck nicht verfehlen. Die nicht angenehmen Ohrenquinten am Schluß hätten sich beiläufig sehr leicht durch Festhalten der Terz in der Oberstimme vermeiden lassen. In einer langen Arie giebt nun David seine Empfindungen über den Engelchor zum Besten, welche die einzelnen Textfragmente etwas willkürlich als Musikunterlage verwendet (am Anfang z. B. sogleich 6 mal hintereinander „Seht ihr hoch den Engelchor") und zwar meist in, von Mendelssohn mit so großer Vorliebe gebrauchten absteigenden rhythmisch einförmigen Tonleiter- oder Accord-Wendungen ohne declamatorische Röthigung, welche D. so gut gefallen, daß er sie in einem besonderen Nachspiel nochmals zum Besten giebt. Reminiscenzen des Engelchores sind mit Geschick als theilweise Unterlage verwendet. Warum läßt aber der Comp. die Engel selbst nicht noch ferner mitsingen oder, was noch besser, David bald in den Chor einfallen, anstatt ihn für sich in nüchtern steifleinenen langen Gewändern umherwanken zu lassen? Und wozu in der Arie diese zuweilen fast unheimlich düsteren Harmoniefärbungen, dieser Mißbrauch (auch an andern Stellen des Werkes) der kleinen None als bloßen Harmoniepfeffers? Wohl ist deutlich das Bestreben des Autors zu erkennen, seine Harmonik wenigstens ab und zu einmal durch Wagner'sche Modulationen zu bereichern, unglücklicherweise hat er aber an dieser Stelle grade recht schmerzlich affectvolle oder düstere gewählt, die sogar an einzelnen Stellen nahezu unschön grell zusammentreffen (z. B. Adur Sept. Acc. mit Cdur, Ddur Sept. Acc. mit Fdur ꝛc.). Isai singt nun ebenfalls noch eine langathmige Arie (durch ein unerklärliches Schallmeienpräludium der Clarinette eingeleitet), welche, obgleich auch in ihr Manches ganz hübsch und talentvoll gemacht, im Grunde nur ein neues Beispiel der Unfreiheit des Autors ist. Viel beachtenswerthere Züge bietet der in großem Style gehaltene Schlußchor. Ganz sichtlich hat in demselben der Comp. das Bestreben gehabt, in freierer, hymnenartiger Form einen bedeutenden begeisterten Erguß dahinströmen zu lassen, aber noch steckt ihm die Fessel der Schule zu sehr in den Gliedern; er hat nun einmal keine andere Verwendung der Mittel gelernt, nur innerhalb der angelernten Schablone nicht frei belebter sondern steifer Symmetrie mit ihrem bequemen Apparat der Wiederholungen und Rosalien, gleichmäßig monoton in Achteln oder Vierteln fortschreitender Begleitung, stabilen Rhythmen, nächstverwandten Modulationen und zuweilen bis zum Ueberdruß gesättigt zufriedenen Abschlüssen vermag er sich sicher zu bewegen. Kein Wunder, wenn ihn der Drang nach Befreiung zu unmotivirten Fehlgriffen verleitet, so lange ihm das Neue, Zeitgemäße noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen ist, so lange er nicht in neuem Geiste von innen heraus schafft. Dieselben bei ihm jetzt so befremdend aufgezwungen klingenden Wendungen und Modulationen werden dann, an rechter Stelle, aus dem inneren Zusammenhange hervorgehend, sicher den entgegengesetzten Eindruck machen. Da D. unleugbar mehr als gewöhnliches Streben und Talent zu besitzen scheint, z. B. Sinn für das Großartige und Charakteristische sowie für hübsche und geistvolle Combinationen, und hiermit bereits recht routinirte Technik wie überhaupt die im Eingange gerühmten Vorzüge verbindet, so kann man nur wünschen, daß er mit diesem Oratorium als letzte Studienarbeit der älteren Schule, das Gute derselben sicher und streng bewahrend, ihre hemmenden Fesseln nunmehr für immer beseitigen und ernstlich streben möge, vorerst in weniger umfangreichen Arbeiten jene Innerlichkeit, jene Läuterung und Befreiung des Geschmackes von hohlem Schablonenwesen, wie jene scharfe Selbstkritik in der Wahl der Mittel zu gewinnen, ohne welche sich in der Gegenwart keine wahrhaft künstlerischen Erfolge erringen lassen. —

Dr. Hrm. Zopff. —

Correspondenz.

Leipzig.

Unter den zahlreichen Wohlthätigkeits-Concerten dieser Saison nimmt das am 14. Sept. vom Gesangverein „Ossian" in der Centralhalle gegebene ohnstreitig einen hohen Rang ein hinsichtlich der mitwirkenden Solisten und der künstlerischen Vollendung sämmtlicher Vorträge. Dasselbe war zum Besten des Sächs. Militair-Hülfsvereins veranstaltet und Frau Krebs-Michalesi nebst Frl. Mary Krebs nur zu diesem Zweck von Dresden gekommen. Frl. Krebs trug mit Hrn. Concertm. David Beethoven's Kreuzersonate in wahrhaft idealer Vollendung vor. Von Frl. Krebs hörten wir hierauf, auf einem vortrefflichen Blüthner'schen Concertflügel symmetrischer Form in größter Meisterschaft ausgeführt, Abendlied von Schumann, für Pianoforte arr. von Raff, Walzer von Rubinstein (Op. 82) und Liszt's Edur-Polonaise. Ihr feines Staccato und Legato, ihr nüancenreicher Vortrag vom leisesten Pianissimo bis zum donnerähnlichen Fortissimo, ihre rapide Virtuosität im Allgemeinen sowie ihr seelenvoller Vortrag elektrisirten das Publicum zu enthusiastischen Beifallsbezeugungen durch zwei- und dreimaligen Hervorruf. Frau Peschka-Leutner und Frau Krebs-Michalesi erfreuten uns durch ein Duett aus „Semiramis" von Rossini und ein Duett „Der Frühling" Op. 116 No. 1 von C. Krebs. Sowohl bei diesen Duetten, die von Hrn. Capellmeister Krebs aus Dresden vortrefflich begleitet wurden, als auch beim Vortrag der Sonate war die außerordentlich präcise Zusammenwirkung der Vortragenden zu bewundern und schien es, als ob dieselben Jahre hindurch vereinigt concertirt hätten. Frau Peschka trug außerdem noch zwei Lieder von Mendelssohn und Schumann („Es weiß und räth es doch Keiner" und „Er, der herrlichste von Allen") vor und Concertm. David die bekannte Teufelssonate von Tartini. Daß die ausgezeichneten Gesangsleistungen beider Damen und der Geigenvortrag unseres Altmeisters, der aber mit dem Feuer eines zwanzigjährigen Jünglings spielte, ebenfalls nicht endenwollenden Beifall hervorriefen, war zu erwarten. Der Ossian, unterstützt durch den Gesangverein „Cäcilia-Wartburg", trug unter Direction des Hrn. Capellm. Volland, jetzigen Dirigenten des Ossian, Chöre von Mendelssohn („Deutschland" und „Nachtigall"), das Zigeunerlied von Hauptmann, ein schottisches Volkslied, einen Frauenchor aus „Blanche de Provence" von Cherubini und zum Schluß „Die Wacht am Rhein", vierstimmig gesetzt, vor. Das erste Lied von Mendelssohn mit seiner

romantischen Kaiseridee (von Geibel gedichtet) erlangte, trotz der vortrefflichen Ausführung, nur wenig Beifall. Besser zündeten die übrigen Lieder des Vereins, welche durch gleichmäßige Stimmenfülle, präcises Ineinanderwirken und fein nüancirten Vortrag alle höheren Kunstanforderungen befriedigten. Am Schluß vor der „Wacht am Rhein" sprach Frl. Link in anerkannter Vortrefflichkeit einen von A. Sch... zu diesem Zweck gedichteten Epilog: „Nach dem Siege", unstreitig eine der schönsten, ergreifendsten Dichtungen, welche in der gegenwärtigen Situation geschaffen wurden. —

Eisenach.

Der Saal der Erholungsgesellschaft sah am vergangenen Sonnabend ein so zahlreiches Publicum versammelt wie wohl selten, und nicht allein Bewohner Eisenachs, auch zahlreicher Besuch vom Lande füllte seine Räume bis zum Erdrücken. Noch bewegt von den mächtigen Eindrücken der letzten großartigen Siegesbotschaften, die jedes Deutschen Herz mit Stolz, Begeisterung und Dank erfüllen mußten, war man zu dem vom Hrn. Musikdir. Thureau arrangirten Concert „zum Besten der Familien der in's Feld gerückten Krieger unseres Eisenacher Bataillons" geeilt, patriotischen Tönen zu lauschen und nach Kräften das menschenfreundliche Unternehmen zu fördern. Die Ausführung des reichen mit gutem Geschmack aufgestellten Programmes, welches den Zeitumständen angemessenn kriegerisch-patriotische Begeisterung athmete, war eine recht gelungene, die den Mitwirkenden ebenso zur Ehre wie dem Auditorium zur hohen Befriedigung gereichte. Aus der begeisterten, schwungvollen Leistung der Mitwirkenden, wie aus dem nicht endenwollenden Beifall der Zuhörer schienen unverkennbar die Reflexe der gehobenen Stimmung des Tages. Das zeigte sich namentlich, als die „Wacht am Rhein" unter persönlicher Direction des Componisten Wilhelm, dessen Anwesenheit dem Abend eine ganz besondere Weihe verlieh, zur Ausführung gelangte. Rauschender Beifall lohnte Sänger und Componisten und drängte zu mehrfacher Wiederholung des patriotischen Gesanges, und freudige Rührung erstickte die Stimme des von schöner Hand mit Lorbeer bekränzten Tondichters, als er Worte des Dankes an das Publicum zu richten suchte. Das Programm des Abends war: Ouverture zu „Egmont" von Beethoven, „Die Wacht am Rhein", Männerchor von Wilhelm, unter Leitung des Componisten, „O welche Lust Soldat zu sein", Arie für Tenor von Boieldieu, „Gebet während der Schlacht" Männerchor von Himmel, Terzett für Sopran, Tenor und Bariton von Dürrner, Heroischer Marsch über deutsche Volkslieder für Pianoforte zu vier Händen von Moscheles, Duett für Sopran und Tenor aus „Jessonda" von Spohr, Deutsches Kriegslied (Männerchor) von Thureau, zwei Lieder für Sopran „Für Einen" von R. Franz, „Des Mädchens Klage" von Schubert und „Das deutsche Vaterland" Männerchor von Reichardt, und sei hier nur noch erwähnt, daß alle Mitwirkenden, namentlich die Träger der Solopartien: Frau Döbner, die HH. Ehrlich und Burkhardt sowie der Dichter des kernigen Prologs (Dr. Beyer) und der Sprecher desselben (Hr. Looß) bemüht waren, den Abend zu einem möglichst genußreichen zu machen und den edlen Zweck desselben nach Kräften zu fördern. Sie haben deshalb den Dank und Beifall, die ihnen in so reichem Maße zu Theil wurden, verdient. Ganz besonders warmen Dank und Anerkennung sei aber hier Hrn. Musikdir. Thureau ausgesprochen, daß er sich im Interesse der Humanität einer derartigen Mühewaltung unterzog und uns während der jetzigen musikalischen Fastenzeit auch einmal wieder einen lang entbehrten Genuß bereitete; seine treffliche Composition des Geibel'schen Liedes „Und wenn uns nichts mehr übrig blieb", die auch so ganz dem Geist der jetzigen Zeit entspricht, hoffen wir noch öfter zu vernehmen.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Lugos. Am 28. v. M. schloß das Abonnement der drei Sommerconcerte. Wenn auch in engem Rahmen, so boten doch die Programme manches Anziehende, u. A.: Quartett Op. 114 von Schubert, Clavierquartett Op. 16, Violinsonaten und das als Trio arrangirte Septett von Beethoven, Romanze von Schumann, Nocturne von Field, Männerquartett von Volkmann und verschiedene Lieder. —

Wien. Am 31. v. M. Concert des „Männergesangvereins" für die deutschen Verwundeten im Musikvereinssaale: Männerchöre von Weber, Otto, Mendelssohn, Engelsberg und Metzger. Stürmisch verlangte das Auditorium am Schlusse die nicht auf dem Programm stehende „Wacht am Rhein", welche mit nicht endenwollendem Applaus aufgenommen wurde. Der Ertrag betrug 1332 fl. und es wurde nach Abzug der (enormen) Kosten (für Saal, Beleuchtung, Orchester, Druck 800 fl.!) die auf 600 fl. ergänzte Summe an den deutschen Hülfsverein gesendet. —

Personalnachrichten.

— Die Direction der Gesellschaftsconcerte in Wien hat, nachdem sich die Unterhandlungen mit Brahms zerschlagen, Dir. Hellmesberger auf wiederholtes Ersuchen von Neuem übernommen. Es sind hauptsächlich größere Vocalwerke in Aussicht genommen, welche Chormeister Frank mit dem Singverein einstudirt. —

— Dem Musiklehrer Klingenberg in Görlitz ist der Titel eines Königlichen Musikdirectors verliehen worden. —

— Scaria ist von der Direction der italienischen Oper in Moskau auf zwei Monate (von Mitte December bis Mitte Februar) gegen 6000 Thaler engagirt worden. —

— Frl. Nilsson ist am 5. nach Amerika abgereist und gedenkt im April 1871 von dort zurückzukehren. —

— In Freiburg i. Br. starb der frühere Münchener Conservatoriums-Director und Opernsänger Franz Hauser (derselbe, dem Mendelssohn seine Hebriden-Ouverture widmete). —

Vermischtes.

— Das projectirte Beethoven-Säcularfest in Wien ist wegen des Krieges verschoben worden. —

— Die Direction des Breslauer Stadttheaters ist auf die Dauer von drei Jahren zu vergeben. —

— Einem vom 1. Mai 1869 bis zum 30. April d. J. reichenden Almanach des hiesigen neuen Stadttheaters, von der Opernsouffleuse Jenny Häusler mit sorgfältigem Fleiße zusammengestellt, entnehmen wir folgende Notizen. In dieser Zeit gelangten 49 Opern, Operetten oder Singspiele an 172 Abenden zur Aufführung und zwar: „Lohengrin" 5 Mal (später noch öfters) und „Rienzi" 16 Mal (neuerdings traten auch „Der fliegende Holländer" und „Tannhäuser" wieder hinzu, während „Die Meistersinger" bereits seit einiger Zeit studirt werden), „Fidelio" 5, „Don Juan" 4, „Figaro" 7, „Entführung" 3 und „Zauberflöte" 4 Mal, „Freischütz" 7 und „Oberon" 2 Mal (später nach öfters), desgleichen 2 Mal „Preciosa", Cherubini's „Medea" 5, „Die weiße Dame" 2, „Hans Heiling" 2, „Templer und Jüdin" 2 und Halevy's „Jüdin" 1 Mal, „Robert der Teufel" 3, „Die Hugenotten" 4, „Der Prophet" 4, „Die Afrikanerin" 5 und „Dinorah" 3 Mal (sehr vollständiges Meyerbeer-Repertoir), ferner „Maskenball" und „schwarzer Domino" je 2, „Fra Diavolo" und „Postillon" je 1 Mal, „Tell" 3, „Barbier" 5 und „Dorfbarbier" 2 Mal, „Czaar und Zimmermann" und „Waffenschmidt" je 2 Mal, „Nachtlager in Granada" 1 Mal, „Faust" 5, „Mignon" 2 und „Hamlet" 3 Mal, „Martha" 8 und „Stradella" 4 Mal, „Troubadour" 4, „Lucia" 3, „Regimentstochter" 6, „Don Pasquale" 1, „Norma" 2 und „Romeo" 2 Mal, Offenbach's Musik 15 Mal und von Novitäten v. Holstein's „Haideschacht" 6, Reinecke's „Manfred" 3 und Schmidt's „Prinz Eugen" 1 Mal, außerdem der „Sommernachtstraum" 4 Mal und Schumann's Musik zu „Manfred" (ohne Scenirung des Stückes) 1 Mal. Man kann somit keinenfalls sagen, daß die Oper unter Laube's Direction stiefmütterlicher als das Schauspiel behandelt worden wäre, vielmehr repräsen-

tiren 172 Opernabende das Gegentheil, sehr oft fanden 2, in der Meßzeit sogar mehrmals 3 Opernabende unmittelbar hintereinander statt, und vergleicht man das vorstehende Repertoir mit dem unserer großen Hofbühnen, so kann im Hinblick auf die ungemein große Mannigfaltigkeit desselben wie auf die Vorführung zahlreicher Gäste Dr. Laube immerhin mit einer gewissen Genugthuung auch auf diese Seite seiner Wirksamkeit (auf dem Gebiete des Schauspiels hielt sich seine Leitung selbstverständlich auf sehr rühmlicher Höhe) zurückblicken und das Leipziger Publicum kann sicher zufrieden sein, wenn es der neuen Direction gelingt, sich auf ähnlicher Höhe zu erhalten, welcher wir nicht unterlassen, u. A. hauptsächlich „Die Meistersinger", den „Fliegenden Holländer", Cherubini's „Medea", Halevy's „Jüdin", ferner „Idomeneo", „Entführung", „Cosi fan tutte", „Vampyr", „Templer und Jüdin", „Hans Heiling", „Vestalin" und „Cortez", „Joseph in Egypten", „Johann von Paris" ꝛc. sowie Weißheimer's „Theodor Körner" und andere von den deutschen Bühnen mit Unrecht noch nicht aufgeführte Novitäten zu fernerer ausgedehnterer Berücksichtigung zu empfehlen. —

Berichtigung. In No. 36 d. Z. Seite 326 zweite Spalte, sechster Absatz bitten wir den Wortlaut dahin abzuändern: „Jeder gute Waldhornist wird bei der Benutzung des Ventilhorns auch stets Gebrauch von den gestopften Tönen und zu dem Zwecke von der im Schallbecher liegenden rechten Hand machen, ja sogar die Stopftöne bis zur höchsten Vollendung auszubilden suchen."

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte (zum Theil auch mit Violine).

Henri Gobbi, Op. 12. **5ème Valse** pour le Pianoforte. Pest, Taborszki und Parsch. 15 Sgr.

———— Op. 22. I. **6ème Valse.** Ebend. 15 Sgr.

———— Op. 19. **7ème Valse.** Ebend. 15 Sgr.

———— Op. 22. II. **8ème Valse.** Ebend. 15 Sgr.

———— Op. 13. **Première grande Sonate** dans le style hongrois. Ebend. 1 Thlr. 10 Sgr.

———— Op. 16. **Vier Stücke** in das Album meiner Freunde für Pianoforte und Violine. Ebend. 2 Hefte à 1 Thlr.

Der Autor dieser Werke ist den Lesern d. Bl. bereits als Correspondent hinlänglich bekannt, weniger dürfte dies als Componist der Fall sein. Nach den angegebenen Opuszahlen zu schließen, hat Gobbi schon früher Werke veröffentlicht, die auch mir unbekannt geblieben sind. Desto mehr halte ich mich aber nach Durchsicht obiger Werke für verpflichtet, die allseitige Aufmerksamkeit auf dieselben hinzulenken. Gehörte es doch von jeher zu den Prinzipien d. Bl., aufstrebenden Talenten möglichst förderlich zu sein. Der Componist gehört der neudeutschen Schule in Allem und mit Allem an, aus den vorliegenden Werken tritt uns bewußtes künstlerisches Schaffen entgegen. Auch muß der Autor sehr gründliche Studien gemacht haben. Während manche Tonsetzer glauben, den Anforderungen der Neuzeit allein dadurch gerecht zu werden, daß alle nur erdenkbaren Ueberschwenglichkeiten, verbunden mit Ueberladungen von haarsträubenden Dissonanzen und modulatorischen Absurditäten aufeinandergehäuft dem Publikum aufgetischt werden, ist dies bei G. in keiner Weise der Fall. Freilich sind Melodik und Harmonik als dem Boden der Neuzeit angehörend zu erkennen, dabei ist aber doch zu bemerken, daß man es hier nicht mehr mit einem Anfänger, sondern mit einem in bester Art sich entwickelnden Talente zu thun hat. Nichts Gesuchtes oder Geschraubtes tritt hier entgegen, sondern jede auftretende Eigenthümlichkeit ist Folge der Nothwendigkeit, ist Ausdruck der jedesmaligen Stimmung und documentirt somit ihre Berechtigung.

Die Walzer No. 5—8 gehören zur angenehmsten Unterhaltungsmusik im Hause, aber doch nur da, wo man es mit der Musik wirklich ernst meint, und wo man sich nicht an unseren Allerwelts-Saloncomponisten den Geschmack verdorben hat. Ein Gleiches gilt von den Violinstücken Op. 16. Dasselbe enthält reizende Albumblätter, die in so manchen Kreisen willkommen sein werden.

In den Concertsaal aber gehört die, Franz Liszt gewidmete, „große Sonate im ungarischen Style" Op. 13, auf welche die Aufmerksamkeit unserer Virtuosen besonders hingelenkt sein mag. In derselben hat der Vortragende nicht allein seine technische Kunstfertigkeit sondern zugleich auch die Fähigkeit zu beweisen, sich in die Intentionen des Componisten einzuleben, wenn er nicht Gefahr laufen will, mit der Vorführung dieses Werkes höchst bedenklich zu scheitern. —

Joseph Rheinberger, Op. 28. **Humoresken.** Vier Clavierstücke. Leipzig, Forberg. No. 1 und 2. à 12½ Ngr. No. 3. 10 Ngr. No. 4. 17½ Ngr.

———— Op. 29. **Aus Italien.** Drei Clavierstücke. Leipzig, Ebend. No. 1. 10 Ngr. No. 2 und 3. 12½ Ngr.

Schon mehrfach ist es mir vergönnt gewesen, Rheinberger's Tonschöpfungen in günstiger Weise beurtheilen zu können und auch diesmal bin ich zu meiner Freude in gleicher Lage. Die (Fr. Kiel gewidmeten) „Humoresken", von denen mir besonders No. 3 und 4 gefallen haben, athmen eine Frische und Lebendigkeit, die auf den nicht ungebildeten Zuhörer sicher einen günstigen Eindruck machen werden.

„Aus Italien!" dieser Titel wird für manche Spieler etwas verführerisch klingen. Diese Clavierstücke tragen die Bezeichnungen: Dolce far niente (welcher Titel in diesem Falle wohl schwerlich passender und zutreffender gewählt werden konnte), Rimembranza, eine zwar ganz feine Piece, die mir jedoch im Ganzen weniger gefallen wollte, und Serenata, welcher ich unter allen den Preis zuerkenne und wünsche, daß sie recht bald ein Lieblingsstück aller besseren Clavierspieler werden möge. —

Für zwei Pianoforte.

Joseph Labor, Op. 1. **Phantasie** über ein Originalthema. Wien, Gottbard. Partitur-Ausgabe 2 Thlr. 5 Sgr.

Alexis Holländer, Op. 15. **Thema** und **Variationen.** Berlin, Wilh. Müller 1 Thlr. 2½ Sgr.

Der blinde Componist Labor hat mit seinem Op. 1 ein ganz ansehnliches Musikstück geschaffen und zwar ganz zu seinem Vortheile. Wenn sich auch dem Werke nicht grade außerordentliches Lob spenden läßt, so müssen wir es doch immerhin zu den besseren dieser Gattung zählen, zumal es ein Op. 1 ist und Werke für zwei Pianoforte ziemlich selten veröffentlicht werden.

Ueber Holländer's Op. 15 ein endgültiges Urtheil abzugeben, ist leider unmöglich, da dasselbe nicht in Partitur-Ausgabe vorliegt; soviel sich jedoch aus collationirender Durchsicht der Stimmen schließen läßt, ist das Werk als ein ganz beachtenswerthes zu bezeichnen.

Studienwerke.

Für Pianoforte.

Antoine Rubinstein, Op. 81. **Six Etudes** pour le Piano. Berlin, Bote und Bock. No. 1. 12½ Sgr. No. 2. 20 Sgr. No. 3. 17½ Sgr. No. 4. 20 Sgr. No. 5. 17½ Sgr. No. 6. 17½ Sgr.

Ueber den Componisten Rubinstein gehen immer noch in einzelnen Fällen die Meinungen auseinander, doch sind meiner Ansicht nach die Lichtseiten bei ihm überwiegend. Allerdings hat es zuweilen den Anschein, als mache sich bei Rubinstein ab und zu ein Nichtweiter-können, ein Halt bemerkbar, bei welchem man zu fühlen glaubt, der Componist habe möglicherweise an der betreffenden Stelle etwas anderes sagen wollen, doch nach derartigen Momenten weiß er schnell den Zuhörer wieder derartig zu fesseln, daß dessen Interesse sofort von Neuem rege erhalten wird. In dem vorliegenden Op. 81 hat R. eine dankenswerthe Bereicherung der Studienwerke für Pianoforte

geliefert, denn sämmtliche Nummern verdienen Jedem empfohlen zu werden, der sich auf der Höhe der Virtuosität der Gegenwart halten oder dieselbe erreichen will. Aus diesem Grunde sollten diese Etüden künftig in keiner größeren Musikschule fehlen. — O. Blauhuth.

Salonmusik.

R. Pflughaupt, Wär' ich ein Stern. Paraphrase nach einem Liede von Th. Hausmann. Leipzig, Kahnt. 12½ Ngr.

Der Titel „Paraphrase" erfüllt in der Regel mit einem gewissen Mißtrauen, denn unter dem Aushängeschild „Paraphrase, Phantasie, Transcription" — der Name thut Nichts, die Sache ich doch meist dieselbe — grassirt heutzutage ein fast unabsehbares Heer der allergewöhnlichsten Modefabrikate, sodaß man meist schon vorher weiß, was man von einem so benamsten musikalischen Pflänzchen zu erwarten hat. Zu diesen Eintagsfliegen gehört aber Pf.'s Paraphrase keineswegs. Aus einem einfachen Liedchen, das grade durch seine Einfachheit fast ergreifend wirkt, hat er ein Clavierstück gemacht, das unbedingt zur besseren Salonmusik gerechnet werden darf. An eine kurze träumerisch gehaltene Einleitung schließt sich die Melodie des paraphrasirten Liedes, — ob genau dem Original entsprechend, weiß ich nicht, da mir dasselbe unbekannt — dann folgt nach ein paar vermittelnden Gängen eine in brillantem Style höchst claviermäßig gehaltene Variation, welche gut vorgetragen von entsprechender Wirkung sein muß. Das Heftchen läßt sich daher allen Liebhabern guter Salonmusik empfehlen. — 17.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

F. Oelschläger, Op. 9. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Stettin, Prütz und Mauri. Partitur und Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 30 Sgr.

Oelschläger's Lieder können wir mit gutem Gewissen allen gemischten Gesangvereinen bestens empfehlen. Die Mehrzahl der Texte spricht zwar nur die individuellen Gefühle einer Person aus; dergleichen Lieder dürften eigentlich nur für eine Stimme componirt werden. Da wir aber leider an Texten für Stimmenmehrzahl sehr arm sind, so sehen sich die Componisten gezwungen, auch zu solchen mehr individuellen Liedern zu greifen, obgleich es auffällig klingt, wenn Damen und Herren vereinigt ein „Liebeslied an die Geliebte" anstimmen. Zulässiger ist dies für Männerchor; da mögen alle vier Stimmen gleichzeitig die Gefühle ihres Herzens aussingen; das läßt sich eher mit anhören. Von Oelschläger's Liedern müssen wir ganz besonders das zweite „Ein Engel waltet über alles Leben" rc. nicht nur als für Chor geeignet sondern auch als ganz vorzüglich gelungen bezeichnen. Jedoch sind die übrigen fünf durch ihre gefällige Melodik, Harmonik und leichte Ausführbarkeit ebenfalls eine angenehme Gabe für Gesangvereine. —

Für Männerstimmen.

Franz Abt, Op. 375. Der Brunnen Wunderbar, für Männerchor mit Orchester. Schleusingen, Glaser. Clavierauszug 15 Sgr. Quartett 10 Sgr.

Der Liedermeister Abt giebt hier wieder eine Gabe aus seinem „Brunnen Wunderbar", der, wie wir aus dem Gedicht erfahren, „Des Sängersbrust, ein Dom der deutschen Kunst" ist. Dieser wunderbare Brunnen spendet aber in Op. 357 nur ganz gewöhnliches Wasser, ohne jede wunderbare Kraft. Das keine Begeisterung athmende Gedicht hat auch den Componisten nicht in eine höhere Stimmung zu versetzen vermocht. Was läßt sich z. B. auf eine viermalige Wiederholung der Phrase „der Brunnen, den ich meine" für eine Musik schaffen! Auch scheint der verdienstvolle Liedercomponist dieses Gedicht in gar zu großer Eile componirt zu haben, das beweisen die vielen verbrauchten Wendungen. Ja eine so triviale Ueberleitung, wie hier aus dem Mittelsatze Ddur in den Schlußsatz Gdur, ist sogar dieses Componisten ganz unwürdig. So gewöhnliche Accordsfigurationen erwartet man von auch Abt nicht, der uns doch so manches anziehende Lied geschaffen hat. — S.

Neue Musikalien.

(Nova No. 4. 1870.)

im Verlage von Fr. Kistner in Leipzig.

Beethoven, L. van, Sinfonien für zwei Pianoforte bearbeitet von A. Horn. No. 7. (Adur.) Op. 92. 3 Thlr. 15 Ngr.

Behr, François, Op. 221. 6 Morceaux de Salon pour Piano à quatre mains.
No. 1. Rêverie mélodieuse. 7½ Ngr.
- 2. Postillon d'Amour. Galop élégant. 10 Ngr.
- 3. Barcarolle. 10 Ngr.
- 4. Le Jeu des Papillons. Valse gracieuse. 15 Ngr.
- 5. Sous le Balcon. Nocturne. 10 Ngr.
- 6. Polka militaire. 12½ Ngr.

Brambach, C. Jos., Op. 16. Phantasien. Solostücke f. Pfte. Heft 1. (No. 1. Lebewohl. No. 2. Rückblick. No. 3. Nachtgesang. No. 4. Humoreske.) 1 Thlr.
- 2. (No. 5. Reigen. No. 6. Wasserfahrt. No. 7. Frühlingsgrüssen. No. 8. Caprice.) 1 Thlr. 5 Ngr.

Davidoff, Carl, Op. 20. Vier Stücke (1. Sonntag-Morgen. 2. Am Springbrunnen. 3. An der Wiege. 4. Abenddämmerung) für Violoncell und Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Dreyschock, Alexandre, Op. 116. Impromptu pour Piano. 10 Ngr.

Franz, Robert, Op. 44. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (O nimm dich in Acht! — Aprillaunen. — Doppelwandlung. — Es fällt ein Stern herunter. — Wenn ich in deine Augen seh'. — Am Rheinfall.) 20 Ngr.

Händel, Georg Friedrich, Zwölf Duette aus verschiedenen Opern und den Kammer-Duetten mit Begleitung des Pfte bearbeitet von Robert Franz.
No. 1. Se teco vive il cor (Wenn mit dir lebt mein Herz) aus Radamisto, für zwei Sopranstimmen. 12½ Ngr.
- 2. Fuor di periglio (Nicht mehr verfallen) aus Floridante, für Sopran und Tenor. 15 Ngr.
- 3. Jo t'abbraccio (Ich umarm' dich) aus Rodelinda, für Sopran und Alt. 12½ Ngr.
- 4. Tacete, chimè, tacete (O schweiget, still lasst uns stehen). No. 10 der Kammer-Duette, für Sopran und Bass. 20 Ngr.
- 5. Per le porte del tormento (Durch das dunkle Thor der Schmerzen) aus Sosarme, für Sopran und Alt. 17½ Ngr.
- 6. Ricordati mio ben (Verlasse Dich darauf) aus Flavio, für Sopran und Alt. 12½ Ngr.
- 7. Vivo in te (Ich lebe nur in Dir, mein Leben) aus Tamerlano, für Sopran und Alt. 12½ Ngr.
- 8. Ateneri affetti il cor s'abbandoni (Den zarten Gefühlen das Herze sich weihet) aus Othone, für Sopran und Alt. 12½ Ngr.
- 9. Langue, geme (Schmachte, seufze), No. 13 der Kammer-Duette, für Sopran und Alt. 17½ Ngr.
- 10. Deh, perdona Ach, verzeih') aus Flavio, für Sopran und Alt. 15 Ngr.
- 11. Caro, più amabile beltà (Der holden Schönheit Licht) aus Giulio Cesare, f. Sop. u. Alt. 15 Ngr.
- 12. Và, speme infida, pur! (Geh', schnöde Hoffnung nur), No. 7 der Kammer-Duette, für zwei Sopranstimmen. 22½ Ngr.

Kücken, Fr., Op. 85. No. 2. Nussknacker-Quadrille. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von S. Jadassohn. 12½ Ngr.
—— Op. 91. Kinderlieder für Jung und Alt componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Kücken, Fr., Op. 91. No. 1. „Nun fängt es an zu dunkeln", Gedicht von Julius Sturm für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 5 Ngr.
—— Op. 91. No. 2. Puppenliedchen. Gedicht v. Jul. Sturm für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 10 Ngr.
—— Op. 91. No. 3. Die kranke Mutter. Gedicht v. J. Sturm für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 91. No. 4. Der muthige Reitersmann. Gedicht von J. Sturm für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 5 Ngr.
—— Op. 92. No. 1. Türkischer Marsch. Für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt vom Componisten. 15 Ngr.
—— Marsch-Lied für die deutsche Armee. Text von Dr. Rudolf Löwenstein (Chassepot-Lied) nach der Melodie des kleinen Rekruten „Wer will unter die Soldaten". 7½ Ngr.

Löschhorn, A., Op. 83. Canzonetta pour Piano. 10 Ngr.
—— Op. 93. Au Revoir. Mélodie pour Piano. 10 Ngr.
—— Op. 94. Rêverie pour Piano. 10 Ngr.

Rubinstein, Anton, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Einzeln aus Op. 32.
No. 1. Frühlingslied. „Leise zieht durch mein Gemüth". 5 Ngr.
- 2. Frühlingslied. „Die blauen Frühlingsaugen". 5 Ngr.
- 3. Frühlingslied. „In dem Walde spriesst's und grünt". 5 Ngr.
- 4. Lied. „Es war ein alter König". 5 Ngr.
- 5. Lied. „Du bist wie eine Blume". 7½ Ngr.
- 6. Der Asra. „Täglich ging die wunderschöne Sultanstochter". 7½ Ngr.

Einzeln aus Op. 33.
No. 1. Morgenlied. „Noch ahnt man kaum der Sonne Licht". 5 Ngr.
- 2. Lied. „An der Rose Busen". 5 Ngr.
- 3. Die Lerche. „Lerche steiget im Gesang". 7½ Ngr.
- 4. Räthsel. „Es schmachtet eine Blume". 5 Ngr.
- 5. Lied. „Siehe, der Frühling währt nicht lang". 7½ Ngr.
- 6. Nachhall. „Ich sah dich einmal". 7½ Ngr.

Einzeln aus Op. 34.
Lieder der Mirza-Schaffy, aus dem Persischen v. Bodenstedt.
No. 1. „Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt". 5 Ngr.
- 2. „Mein Herz schmückt sich mit dir". 5 Ngr.
- 3. „Seh' ich deine zarten Füsschen an". 5 Ngr.
- 4. „Es hat die Rose sich beklagt". 5 Ngr.
- 5. „Die Weise guter Zecher ist". 7½ Ngr.
- 6. „Ich fühle deinen Odem". 5 Ngr.
- 7. „Schlag' die Tschadra zurück". 5 Ngr.
- 8. „Neig', schöne Knospe, dich zu mir". 5 Ngr.
- 9. „Gelb' rollt mir zu Füssen". 5 Ngr.
- 10. „Die helle Sonne leuchtet". 5 Ngr.
- 11. „Thu' nicht so spröde, schönes Kind". 5 Ngr.
- 12. „Gott hiess die Sonne glühen". 5 Ngr.

Rüfer, Ph., Op. 9. Drei Lieder (1. Wehmuth, v. Eichendorf. 2. An *, von Lenau. 3. Wiegenlied, von Alb. Traeger.) für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 11. Drei Lieder (1. O schau mich an! von Emil Rittershaus. 2. Auf Nimmerwiedersehn, von Emil Rittershaus. 3. Schilflied von Lenau.) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

Schumann, Robert, Op. 112. Der Rose Pilgerfahrt. Mährchen nach einer Dichtung von Moritz Horn für Solostimmen, Chor u. Orchester (deutscher und französischer Text). Clavier-Auszug. Zweite Ausgabe. netto 2 Thlr. 15 Ngr.

Taubert, Ernst Eduard, Op. 9. Vier leichte Clavierstücke zu 4 Händen. 1 Thlr.

Veit, W. H., Op. 40. 3 vierstimmige Männergesänge: Serenade von A. Mahlmann, Das alte Lied v. H. Heine, Wanderlied von H. v. Mühler. (3. Heft der Männergesänge.) Partitur und Stimmen. 22½ Ngr.
—— Op. 52. Du fühlst es nicht. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Ngr.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 23. September 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) $4\frac{2}{3}$ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 39.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die neuere Musik und ihre Anwendung auf die Culturaufgaben.

I. Beethoven.

Mit Beethoven muß eine neue Culturepoche beginnen und die Musik fortan nicht bloß eine Zierkunst bleiben sondern, wie einst zur Zeit der Griechen, das höchste Bildungsmittel für Geistes- und Gefühlsleben werden. —

Der 17. December dieses Jahres muß der Tag werden, von welchem an das Durchdringen und Verarbeiten dieses Gedankens beginnt; gelingt es uns nicht, der jetzigen Beethovenbewegung eine bedeutungsvolle Unterlage zu geben, so ist ein für unsere Bestrebungen so günstiger Tag in der nächsten Zeit nicht mehr zu erwarten. Wir, die Freunde und Gesinnungsgenoßen der großen Bewegung, die das Dramatische in den Mittelpunkt der Künste zu stellen versucht, können und dürfen uns diese Gelegenheit nicht entgehen lassen. In Beethoven's Arbeiten ist die Anregung und der Schlüssel zu allen unseren Bestrebungen zu finden. In einer festlichen Zeit ist das Publicum gestimmt, solche Eindrücke aufzunehmen.

Die Wichtigkeit dieser Zeitumstände wird es rechtfertigen, wenn ich an dem Faden der drei Staffeln, Beethoven, C. M. v. Weber und Richard Wagner vorschreitend es versuche, die große Culturbewegung, die sich jetzt mit Hilfe und durch den Einfluß der Musik vorbereitet, zu schildern. Es gilt uns darüber klar zu werden, daß mit Beethoven, aber auch erst seit Beethoven die Musik angefangen hat, die spezifischen Formen des Gefühlslebens zum klaren Verständniß zu bringen, daß Weber auf Grund der hierdurch angeregten neuen musikalischen Bildung dazu vorschritt, die bisherigen Grenzen des Dramatischen nach allen Seiten hin zu erweitern und daß Richard Wagner endlich aus den Resultaten beider die Fundamente für die neue Kunstform allmählich gefunden hat. Diese Grundanschauungen sind ja schon oft in d. Bl. ausgesprochen worden, sie sind gewissermaßen das Grundbekenntniß der neuen Schule. Wenn aber dennoch hier versucht werden soll, ihnen eine neue Seite abzugewinnen, so soll dies vorzüglich im Interesse Derjenigen geschehen, die bis jetzt der musikalischen Bewegung ferner standen. Ihnen soll am Faden der großen Culturaufgaben der Zeit gezeigt werden, daß dasjenige, was die Gegenwart auf anderen Feldern noch sucht, zur Zeit in der Musik schon vorbildlich vollendet worden ist. Aus dieser Erkenntniß heraus glauben wir, werden sie am Sichersten eine Ahnung von Dem gewinnen, was die Musik der Cultur war und noch sein kann. Der vorliegende Artikel soll sich nur mit dem Fundamente, mit Beethoven beschäftigen. Die Behandlung Weber's und Wagner's wird dann später zeigen, wie das durch Beethoven Begründete schon jetzt tiefe Wurzeln geschlagen hat und die herrlichsten Blüthen trägt, die reichsten Früchte verspricht.

Beethoven's Stellung innerhalb der Musikgeschichte hat u. A. die Eigenthümlichkeit, daß er mitten in einer dramatisch höchst bewegten Zeit stehend und gleichzeitig einer Cultur angehörend, die überall nach dramatischem Ausdruck ringt, alle anderen Formen der Musik stärker cultivirt, als eben das Dramatische selbst. Man hat oft diese Frage erörtert und Antworten ausgesprochen, die uns doch keineswegs den eigentlich entscheidenden Punkt zu treffen scheinen. So hat man oft darauf aufmerksam gemacht, daß auch Haydn, der ja eigentlich erst die moderne Form der Symphonie zum Abschlusse gebracht habe, ebenfalls dem Dramatischen ferner stand, und hat daraus den Schluß ziehen wollen, die Richtung auf die symphonischen Schöpfungen widerstrebe der Fähigkeit, dramatisch zu charakterisiren. Man fand dann eine passende Analogie zwischen Haydn, dem Begründer, und Beethoven, dem Vollender dieser

Richtung der Symphonie; Mozart, der in der Mitte stand, galt für ein Ausnahmegenius, der eben in allen musikalischen Sätteln gerecht gewesen sei. Es ließ sich dann für einen solchen Standpunkt viel technisches und sachliches Material beibringen. Die Verschiedenheit der Behandlungsweise, die Nothwendigkeit, bei der Symphonie mehr thematisch vorzugehen, kräftiger die polyphonen Mittel anzuwenden u. s. w., als bei den dramatischen Formen, wo alles knapper und charakteristischer sein müsse, bot einen reichen Stoff zu Auseinandersetzungen.

Wir wollen hier zunächst nicht prüfen, in wieweit solche Behauptungen eine relative Wahrheit in sich tragen und in wieweit sie über das Ziel hinausschießen; nur das sei erwähnt, daß grade Beethoven in einer Fülle von Liedern und anderen kleineren Arbeiten seine Herrschaft über die knappsten dramatischen Formen zeigte und daß er diese engen Formen mit hohem Geschicke selbst in instrumentale Werke zu verpflanzen wußte, wie uns ja u. A. die treffliche Arie im zweiten Satze der Sonate Op. 110 zeigt. Hier kann also keinenfalls bei Beethoven das Hemmende gelegen haben; er wählte die symphonischen Formen gewiß nicht deshalb, weil er ihrer technisch mächtiger war als anderer Formen, sondern weil grade der Gefühlsinhalt, den er zur Geltung bringen wollte, ihm zur Zeit besser in dieser von ihm gewählten Form realisirbar schien, als in den dramatischen.

Wir sind hiermit von selbst auf eine andere Art der Begründung dieser Erscheinung gekommen. Es ist dies die Ansicht, daß unser gewaltiger Tonmeister stets nur solchen Inhalt musikalisch empfunden und gedacht habe, der den Aufbau mächtiger Formen bedingt hätte. Man meint dann gewöhnlich, ein Beethoven habe sich nur wohl gefühlt, wenn aus dem Keime eines musikalischen Gedankens eine Fülle anderer hervorgeschossen sei. Der gewaltige Melodienbaum, der dem thematischen Kerne entspränge und sich in reichstem Blätter- und Rankenwerk verzweigte, wäre ihm persönlich die anziehendste Form musikalischer Schöpfung gewesen. Seine Phantasie habe stets so mächtig gearbeitet (wird behauptet) daß jeder kleine Keim unter seinen Händen gewachsen sei und grade deshalb habe ihm jede Form widerstrebt, wo ein engeres, comprimirteres Arbeiten nöthig gewesen sei. — Wer wollte verkennen, daß auch diese Ansicht unendlich viel Wahres darbietet? Man braucht nur einen Einblick in den Reichthum der Variationen über das Diabelli'sche Thema zu thun, über welches er 33 durchaus im Charakter verschiedene geschaffen hat, um sich zu überzeugen, welch' unberechenbarer Schatz an verändernder Kraft unserem Meister zu Gebote stand. Man braucht nur das Gerüste irgend eines seiner Tonwerke zu verfolgen, um sich zu überzeugen, daß die Fähigkeit zu variiren und thematisch ausspinnen hier so überreich sprudelte, wie selten bei einem anderen Musiker vor oder nach ihm. — Aber so wahrscheinlich es auch bei untergeordneteren Geistern ist, daß sie am Liebsten von den Gaben Gebrauch machen, die ihnen am Reichsten zu Gebote stehen, so trifft doch eine solche Annahme eben nicht bei den Genies zu, die an der Spitze einer ganzen Bewegung stehen. Der Umstand, daß ein Beethoven fortwährend neue Formen zu erzeugen wußte, erlaubte ihm ja auch die früher gewonnenen Formen achtlos bei Seite zu legen, wenn der Zweck, den er verfolgte, nur wenige derselben nöthig machte. Wir wissen aus seinen Skizzenbüchern, daß er von 50 Wendungen, die ihm zu Gebote standen, oft nur 6 oder 7 derselben verwerthete. Je reicher ihm das Material thematischer Bearbeitung zuströmte, desto wählerischer war er im Gebrauche, er hätte auf Vieles verzichten können was in ihm aufstieg, denn er war ja ein so Reicher an Geist, dem immer Neues wiederkehrte. Nur der mühsam Schaffende wird die einmal gefundenen Wendungen wo möglich sämmtlich zu verwerthen suchen; einem Beethoven konnte Nichts daran liegen, ob er einige Wendungen mehr anbringen konnte, oder nicht. Hierin lag also nicht das persönlich treibende Element. Es konnte überhaupt nicht auf der Seite der Formen liegen, es mußte im Inhalte liegen.

Und wieder begegnen wir einer anderen Ansicht, die eben den dramatischen Inhalt als etwas dem Beethoven'schen Geiste Fremdes hinzustellen suchte. Diese Ansicht macht meistens äußere Gründe geltend; die technische Schwierigkeit bei Theateraufgaben, das unangenehme Treiben, das damit verbunden ist, Intriguen, Undank u. s. w., all' das sind auf diesem Standpunkte Gründe, die unsern Meister verhindert hätten, auch hier mit Energie vorzugehen. Wir wollen diese Ansicht nicht unbedingt verwerfen. Gewiß hat die Misère der damaligen Theaterzustände, die Trockenheit und Dürre der Textfabrikation viel Unerquickliches gehabt. Aber der Hauptgrund muß tiefer gelegen haben. Als Beethoven das Bedürfniß empfand, eine der wichtigsten Empfindungen seines Lebens, die Apotheose des weiblichen Heroenthums auszusprechen, fand sich bald ein Libretto, und so kleinbürgerlich sich auch der Text dieses „Rettungsstücks", des „Fidelio" in seinem ersten Acte anläßt, so wußte doch unser Meister den Kernpunkt des zweiten Actes so mächtig zu gestalten, daß von hier aus verklärende Strahlen ausgehen, die selbst bis in die Anfangsregionen zurückwirken und es uns ganz natürlich finden lassen, daß die leichten tändelnden Scenen des ersten Actes schon mit jenem ganzen Schwergewichte auftreten, welches uns im zweiten Acte begegnen soll, von dem uns der Textverfertiger kaum etwas ahnen, der Componist dagegen fast Alles bereits vorempfinden läßt. Auch an einigen anderen Stellen, vor Allem im „Egmont", trat ja Beethoven mit der dramatischen Form in Beziehung. Wäre es bloß äußerliches Verhältniß gewesen, so würde dieses ihn so wenig gehindert haben, wie überhaupt bis jetzt noch nie äußerliche Umstände den Bahnen des Genie's Schranken entgegenstellten. — Unsere Ansicht ist, daß das Hinderniß für die dramatische Gestaltung in der Art und Weise lag, wie die Aufgabe sich geschichtlich stellte, welche B. zu lösen hatte. Hier scheint uns nicht blos der Cardinalpunkt dieser Frage allein zu liegen, sondern fast aller Fragen, die sich mit der Entwicklung der neueren Musik zu beschäftigen haben. B. hatte eine Aufgabe zu lösen, die eben nur vermöge symphonischer und rein instrumentaler Mittel gelöst werden konnte. Wohl stand diese seine Aufgabe mit den sämmtlichen dramatischen Aufgaben der Vorzeit und der ihm nachfolgenden Zeit in Verbindung, denn ohne die Dramatik, die von Mozart ausgegangen war, und die derselbe auch seinen rein instrumentalen Tonwerken einzuhauchen wußte, hätte weder Haydn seine späteren Arbeiten, noch viel weniger aber Beethoven so gewaltige Schöpfungen hinstellen können. Ebenso ist der wesentliche Fortgang der Beethoven'schen Entwicklung nicht in der Reihe der Neuromantiker Schubert, Mendelssohn und Schumann zu suchen, — diese bilden erst die zweite Stufe der von ihm aus resultirenden Entwicklungsweise — sondern vielmehr vor Allem in den Schritten, welche die älteren Romantiker, ein Weber, Spohr und Marschner, vollzogen. Beethoven steht sogar ganz ähnlich zwischen den Dramatikern vor ihm und denen nach ihm, wie die eben erwähnten Neuroman-

tiker zwischen den älteren Romantikern und der neudeutschen Schule eines Richard Wagner und Franz Liszt stehen. Es wiederholt sich im Kleinen bei diesen derselbe Durchgangspunct durch die Symphonie, der im Großen und Gewaltigen schon bei Beethoven begonnen hatte. Durch die Symphonie mußte hindurchgeschritten werden, als die Dramatik die sämmtlichen Umrisse der psychologischen Vorgänge beleuchtet und dargestellt hatte, als durch Gluck und Mozart die Grundskizze des dramatischen Werkes nach allen Seiten festgestellt war. Damals mußte, um für einen tieferen Seelenprozeß Material zu gewinnen, die Instrumentalmusik sich auf das Allseitigste durchbilden; es galt, das Orchester aus seiner bis dahin blos dienenden Stellung herauszuziehen und es zu jener Selbstständigkeit umzugestalten, durch welche für jede einzelne Empfindung eine entsprechende Ausdrucksform gewonnen werden konnte. Die Chemie des Seelenlebens begann. War bei Mozart und Gluck noch die Empfindung ein geschlossenes Bild, so mußte sie jetzt in ihre Elemente zerlegt werden, um durch neue Zusammenfügungen Mittel zu gewinnen, die feinen Fasern des individuellen Lebens vollständig darzulegen. — Ganz dieselbe Stellung haben aber im Kleinen die Neuromantiker innerhalb des großen Stromes gehabt, der von Beethoven ausgegangen war. Nachdem mit Weber die Musik angefangen hatte, die großen Freskenstriche der Bühnendarstellung mit dem Rankenwerke der kleinsten Seelenstimmung auszufüllen, konnte die Bewegung erst weiter schreiten, wenn diesem speciellen Seelenleben ein entsprechender Unterbau gegeben war, wenn, mit einem Worte, der ganze Geist moderner romantischer Stimmungswelt nicht blos im Großen und Allgemeinen, sondern bis auf den kleinsten Zug in seinem eigensten Gebiete heimisch geworden war. Und so bildeten hier die Neuromantiker abermals eine Brücke für Wagner, wie Beethoven eine Brücke gebildet hatte für den Befreiungsprozeß des germanischen Geistes von den romanischen Banden, die ihn auch in der Musik noch umschlangen und zwar unter den Formen der italienischen und französischen Schule. — Dies scheint uns die einzig richtige Antwort auf die oben aufgeworfene Frage zu sein. Nicht weil Beethoven der symphonischen Formen oder des symphonischen Inhaltes mächtiger war, als der dramatischen Form und ihres Inhaltes, wählte er diese, sondern weil derjenige Grundgedanke, den die Zeit zur Geltung bringen wollte, nur mit Hülfe der symphonischen Form und des dazu gehörigen Inhaltes sich lösen ließ. Der Genius handelt nur aus dem Drange der höchsten Nothwendigkeit. Daß diese Nothwendigkeit aber hier vorlag, wird Keiner in Zweifel ziehen, der sich die Mühe nimmt, den Entwicklungsgang Beethoven's in der Weise zu verfolgen, daß er ihn an jedem entscheidenden Puncte in Verbindung setzt mit den gewaltigen Aufgaben, die eben zu jener Zeit in andern Feldern des Culturlebens zum Ausdrucke kamen. Wenn wir hier versuchen, nochmals auf Grund der oben ausgesprochenen Ansichten in kurzen Zügen das Leben und Leisten unseres Meisters vorzuführen, so gilt es eben nur dem Beweise, daß dieses allein, nicht aber äußere Umstände Beethoven zum größten Symphoniker und nicht auch gleichzeitig zum größten Dramatiker der Welt geschaffen haben.

Wie stand die musikalische und wie die Culturbewegung, als Beethoven seine große Laufbahn begann? — Versetzen wir uns mitten hinein in das Treiben im Anfange dieses Jahrhunderts, wo sich soeben das Grab über den irdischen Resten desjenigen Meisters geschlossen hatte, der, wie kein anderer in dieser Kunst lebte — wir meinen Mozart — wo ferner ein Haydn den letzten, aber herrlichsten Ausklang seines innersten Lebens in den bekannten beiden Oratorien der Welt überliefert hatte, wo die bisherige Trägerin der musikalischen Entwicklung, die italienische Schule, schwach geworden, dagegen die französische durch Gluck erneuert und umgeformt, eben in Salieri und Cherubini die neuen Propheten gefunden zu haben schien. Welch eine Welt von Gegensätzen lag damals in der Musik vor! Die großartige ältere Entwicklung der Kirchenmusik sowohl katholischer als protestantischer Zeit hatte längst ihre Höhe überschritten. Nur aus Pietät wurden in der gewohnten Weise die Werke der classischen Italiener in Rom und in Italien aufgeführt. Sie schienen an eine ferne Zeit zu gemahnen, die ohne Einfluß auf das Nächstliegende war. Man staunte die Schätze an, bewunderte sie, aber trat mit ihnen kaum in Berührung. Auch der mächtigen protestantischen Kirchenmusik ging es nicht besser. Fast nur Bach war erhalten und auch dieser vorerst nur durch wenige damals bereits veröffentlichte Werke etwas bekannter geworden. Der größte Theil seiner Schöpfungen wurde nur in Leipzig aufgeführt und blieb der übrigen Welt unbekannt. Von den hervorragenden Vorgängern Bach's aber, einem Eckart, Schütz, Prätorius, kannte derjenige Musiker, der nicht historische Studien anstellte, vielleicht kaum die Namen. Nur Händel verdankte der Propagandasucht der Engländer und Mozart's besonderer Fürsprache weitere Verbreitung, doch stand auch er noch ohne nachhaltige Wirkung ebenso fremd dem Zeittreiben gegenüber, wie die mächtigen Heroen Italiens und die Säule protestantischer Musik, unser gewaltiger Leipziger Cantor. — So schien die ganze Musikentwicklung einzig und allein auf zwei Traditionen zu beruhen. Die Wiener Schule, ein Haydn und Mozart, wurden als Ausgangspuncte betrachtet, dem gegenüber man höchstens noch die italienische Oper als gleichberechtigte gelten ließ. Die Beziehungen, die eben zwischen diesen beiden Richtungen bestanden, wie andrerseits dasjenige Moment, welches den Unterschied begründete, — der Rückbezug der Wiener Meister auf unsere deutschen nationalen Elemente, — war noch keineswegs in das Bewußtsein getreten. Auch die Unterschiede, die in den verschiedenen Ausgangspuncten der französischen und italienischen Schulen lagen, waren ebenfalls noch keineswegs in derjenigen umfassenden Gewichtigkeit gewürdigt, mit der man sie später erkannte. Vielmehr glaubte man, das Trennende, das sich früher darin gefunden hatte, wäre damals schon längst überwunden und ahnte nicht, daß erst vom Anfange des 19. Jahrhunderts ab grade eine strenge Scheidung zwischen italienischer und französischer Schule eintreten würde. Ein naives Verwischen der Unterschiede war also in der Anschauung der maßgebenden Kreise eingetreten. Alles, was in den bisherigen Richtungen trennend war, wurde theilweise als veraltet ausgegeben und alles Licht fiel auf den neuen Inhalt und die neue Form, welche, wie es hieß, von Wien und den dortigen Musikheroen ausgegangen seien. Wie natürlich, daß Beethoven vor Allem von dieser Seite der Schule ergriffen wurde, und daß seine geistige Bewegung grade von hier aus ihren Anfangspunct nahm!

(Fortsetzung folgt.)

Ueber das Clavier als Orchesterinstrument.

So überreich unser Orchester an den mannigfaltigsten Charakteren und Klangfarben, so fehlen doch demselben noch einige Specialitäten des Colorits oder lassen sich höchstens an-

nähernd darstellen, welche unter Umständen dem Geiste des Componisten als sehr wesentliche vorschweben können, und zwar unter denselben grade auch solche, welche das Clavier, namentlich in seiner jetzigen Vervollkommnung zum mächtigen Concertflügel besitzt.

Vor Allem stiefmütterlich und einseitig sind die höchsten Octaven im Orchester vertreten. Dort finden wir nur die schrille, leicht gemein klingende Pickelflöte, ferner die in ihrer höchsten Region ebenfalls ziemlich gellende oder sehr schwer ansprechende große Flöte, die schreiige Es- und D-Clarinette, die messerschneidenähnlichen, ebenfalls leicht unschönen Töne der Violinen, ferner das höchstens bei Solisten zuverlässige pfeifende Flageolett derselben und außerdem die gradezu widerwärtig kurz und klanglos zirpenden Töne der Harfe. Vom dreigestrichenen g, a an, kann man sagen, hört deshalb bereits jede Mannigfaltigkeit angenehmeren Colorits auf; eine zarte oder wohlige Färbung annähernd herzustellen, ist höchstens noch bis f oder g möglich. Ueber diese Töne aber hinaus bietet unser reiches Orchester so gut wie — Nichts, wenigstens keine eigentlich angenehmen Klänge mehr. Grade für diese höchsten Regionen nun bietet unser jetziger Concertflügel, wo er nicht durch das Fortissimo des Tutti's übertönt wird, wahrhaft poetischen Ersatz; kein Orchesterinstrument, und am Allerwenigsten wie gesagt die Harfe, besitzt auch hier noch jene feine und doch zugleich so wohlthuend und weich sich anschmiegende Nüancirungsfähigkeit.

Ferner ist das Clavier ein sehr geeignetes Ausdrucksmittel für Accordschläge, für Stellen, welche schlagartig klingen sollen, da es ja selbst ein Schlaginstrument, ein „Hammerclavier" ist. Die Streichinstrumente streichen, oder wenn man sie forcirt, reißen und kratzen, die Harfe wird ebenfalls gerissen und die Blasinstrumente pusten oder schmettern, einige, wie die Fagotte oder Trompeten ꝛc. quaken und stöhnen auch wohl in ihren tiefen Tönen höchst unästhetisch, wenn man sie mit kurzen Stößen tractirt. Als einziges sehr armes Ausdrucksmittel für wirkliche Schläge bleibt also nur die Pauke nebst ihren plebegischen Trommel-Colleginnen übrig. Handelt es sich um Fortissimoschläge, dann besitzt allerdings das Tutti des Orchesters wahrhaft überwältigende Macht zu deren Darstellung. Einfache Forte- und Pianoschläge dagegen lassen sich durch kein Instrument so charakteristisch, so „schlagend" darstellen als durch das Clavier, desgleichen solche Schläge, welche zugleich im Baß kräftig gebrochen (arpeggirt) werden sollen.

Zu diesen Vorzügen gesellen sich nun noch einige feinere Spezialitäten des Colorits. So eignet sich z. B. zu sinnlich wohligem und doch nicht vorlautem Arpeggienwesen kein Instrument so gut wie das Clavier. Die Clarinette klingt zu vorlaut und materiell sinnlich und in der hohen Tonlage pfeift bei der Flöte zu viel tonlose Luft mit. Die Streichinstrumente hinwiederum haben dagegen einen überwiegend geistigen, des Wohligen entbehrenden Charakter. Nur die Harfe übertrifft das Clavier an zauberisch wohliger Süßigkeit, hat aber eben deshalb ein viel ätherischeres Colorit, welches sich für manche Färbung wiederum nicht so gut eignet. — Ferner hat man bei keinem Instrumente das allmähliche unmerkliche Verhallen eines Accordes (mit gehobenem Dämpfer) so gut in der Gewalt. Bei allen anderen Instrumenten kann man noch so viel morendo's ꝛc. hinschreiben, die meisten werden stets mit solcher Präcision genau da absetzen, wo ihre Note endigt, daß dieses Aufhören zu bemerken ist, einen wenn auch noch so geringen Ruck giebt. Geheimnißvolle Stellen z. B., in denen verschiedene Harmonien in einander verschwimmen, einzelne Töne unmerklich verschwinden sollen, wird man mit Hülfe keines Instrumentes so ideal darstellen können als mit Hülfe des Claviers. —

Das Clavier wurde bekanntlich zu einer Zeit aus dem Orchester entfernt, wo es die jetzigen Vorzüge unserer Concertflügel noch nicht hatte. Seitdem ward es mit dem Orchester zusammen nur als Soloconcertinstrument verwendet oder auch als Lückenbüßer in Ermanglung der Blasinstrumente. Letztere aber vermag es nur sehr partiell zu ersetzen, und sollte dafür stets ein Harmonium genommen werden, weil nur dieses einer wesentlichen Eigenschaft der Blasinstrumente, nämlich dem längeren gleichmäßig starken Aushalten von Tönen zu genügen vermag.

Betrachten wir aber die Behandlung des Claviers als im Verein mit dem Orchester concertirendes Soloinstrument, so finden wir besonders seit Beethoven immer deutlichere Hinweise auf bewußtere Ausbeutung der grade dem Pianoforte angehörenden vorstehend besprochenen Eigenthümlichkeiten. Namentlich die hohen Tonregionen und das Arpeggio sind es, durch welche von Beethoven's Concerten an die Klangfarben der Instrumentalmusik ganz entschieden bereichert werden, und zwar am Deutlichsten unstreitig in allen denjenigen Stellen, wo die thematischen Gedanken im Orchester liegen, deren Accompagnement aber dem Clavier zugewiesen ist. Wir brauchen daher jetzt nur einen kleinen Schritt weiter zu gehen und diese Klangcombinationen weiter auszubauen,*) wie dies Berlioz z. B. bereits in seinem lyrischen Monodram „Lelio" gethan hat, und wir werden uns beim Componiren von manchen hemmenden Fesseln erlöst finden; manche Idee, deren Darstellung wir uns bisher versagen mußten, werden wir fortan nicht mehr zurückzudrängen oder höchstens verkümmert darzustellen brauchen. —

Dr. Hrm. Zopff.

Correspondenz.

Leipzig.

Die beachtenswerthesten Opernvorstellungen der letzten beiden Wochen waren „Lohengrin", „Rienzi", „Tell" und „Hugenotten". „Lohengrin", dem Personal noch in frischerer Erinnerung, war eine viel bessere Aufführung als der ziemlich schnell wieder in Angriff genommene „Rienzi", in welchem die Chöre, besonders auch der Chor der Friedensboten (ein Glanzpunct früherer Aufführungen) Manches zu wünschen ließen, während dieselben im „Lohengrin" mit Ausnahme des wieder ziemlich trostlos beseitigten Doppelchores im zweiten Act meist recht anerkennenswerth gesungen wurden. Der früher im zweiten Act des „Lohengrin" wegen Frl. Reiß gemachte böse Schritt fiel jetzt weg, auch traten in dieser Oper nur die HH. Gura und Uttner neu zu der bisherigen Besetzung mit Frl. Mahlknecht (Elsa), Frl.

*) Da man bei solchen Behauptungen stets mit eigenem Beispiel voran gehen muß, will ich nicht unerwähnt lassen, daß ich, obgleich keineswegs ein einseitiger, großer Verehrer des Claviers, doch bereits bei mehreren Compositionen dasselbe als Orchesterinstrument hinzugezogen habe, z. B. bei m. „Brauthymne", und mit dem Erfolge dieser Combination so über Erwarten zufrieden gewesen bin, daß ich mich dem dringenden Rathe von Freunden, doch lieber Harfe zu nehmen (schon wegen der in diesen Fällen der Harfe großentheils ganz heterogenen Verwendung des Claviers) kein einziges Mal zu folgen entschließen konnte. —

Borée (Ortrud), Hr. Groß (Lohengrin) und Hr. Ehrke (Heerrufer) hinzu. Während Hr. Uttner aus Prag bereits seit einiger Zeit nur wegen unserer jetzigen Bassistencalamität in allerlei Rollen a. G. gebraucht wird, jedoch wegen seines unfrei nasalen Ansatzes von Ton und Sprache und wegen zu großer Ungleichheit in Gesang und Spiel nur da zu genügen vermag, wo seinem Naturell einzelne Stellen im Spiel oder in der Stimmlage günstig in die Hand fallen, hat Hr. Gura, jetzt fest engagirt, sich in gleichem Grade, wie bereits S. 336 erwähnt, in der Gunst unseres Publicums auch ferner befestigt, zumal das Tremoliren sich sehr bald so gut wie gänzlich verloren hat. Sein Telramund und Tell waren mustergültige, überzeugende Gestalten und die Töne seines markigen Organs zuweilen wie in Stahl gegossen, bald wiederum quollen sie sehr weich und sympathisch hervor. Auch die anderen obengenannten Hauptdarsteller des „Lohengrin" boten sämmtlich ganz treffliche Momente und ist besonders Frl. Borée, welche sich mit dem Adriano im „Rienzi" noch nicht überall hinreichend vertraut zeigte, neuerdings viel intensiver in die Rolle der Ortrud eingedrungen. Auch Frl. Mahlknecht eignet sich besser zur Elsa als zur Irene, der sie noch etwas schärfere Zeichnung verleihen muß, wie überhaupt im „Rienzi" sich außer den HH. Groß und Schmidt so ziemlich alle Sänger erst noch besser in ihre Aufgaben einleben müssen. Sehr beachtenswerth führte dagegen Hr. Weber die kleine Partie des Baroncelli durch. In „Tell" und „Huguenotten" excellirte Frau Peschka-Leutner als Mathilde und Königin namentlich in Betreff ihrer wahrhaft virtuosen Technik. Leider klang das Organ in den „Huguenotten" ziemlich angestrengt, was hoffentlich nur vorübergehend ist. Frl. Mahlknecht leistete auch als Valentine, soweit es ihr Naturell gestattete, ganz Ausgezeichnetes, die Stimme klingt jetzt über Erwarten saftig und wohllautend, das frühere Detoniren ist fast gänzlich verschwunden und nur selten eine kleine Neigung zum zu hoch singen geblieben. Im Allgemeinen ist Frl. M. ebenfalls als eine ganz treffliche Acquisition zu bezeichnen, während Hr. Groß für Jeden, der sich an ihn gewöhnt hat, ein auch in den schwierigsten Partien (er sang jetzt in kurzer Zeit hintereinander den Hüon, Tannhäuser, Raoul, Rienzi, Lohengrin und Robert) stets in gleichem Grade tüchtiger, unverwüstlicher und höchst respectabler Sänger bleibt. —

Florenz.

Die hiesigen Musikverhältnisse haben mir seit längerer Zeit Schweigen auferlegt. Es gab eben Nichts zu berichten. Erst jetzt, nachdem in den Theatern hier und dort die Herbstsaison begonnen hat oder beginnen will, erscheint es gestattet, wieder einmal ein Lebenszeichen über den Brenner zu senden. Der Krieg, mit seinen unmittelbaren Schrecknissen weit genug von hier entfernt, falls die römische Frage ihn nicht auch zu uns bringt, übt immerhin auf die Gemüther der Bevölkerung wie auf die mannigfachsten Verhältnisse nachhaltigen Eindruck. Auch den früher erwähnten Opernaufführungen im Sommertheater Politeama*) hat der Krieg ein Ziel gesetzt. Eines schönen Tages erfuhren die Mitglieder der Truppe und das Publicum, daß der Signor Impresario aus „Gesundheitsrücksichten" eine Luftveränderung beschlossen und angetreten habe, ohne vorher irgend Jemanden um guten Rath und Weg gefragt zu haben. Künstler wie Publicum machten lange Gesichter; erstere wegen der ausgebliebenen Gage, letzteres aus Sorge darüber, welche Consequenzen dieser unerwartete Fall für sein Amüsement bringen würde. Denn es hatte sehr gern und zahlreich das Politeama besucht, um von der frischen und einschmeichelnden Stimme des Frl. Emma Albani gefangen genommen, auch einige Stunden den Druck der physischen wie politischen Schwüle zu vergessen. Das Nachbarstädtchen Prato hat die verlassene Truppe in seine gastlichen Mauern aufgenommen und erfreut sich an La Sonnambula &c.

Während das Teatro della Pergola die Saison Ende October mit Donizetti's hier seit längerer Zeit nicht gehörter Anna Bolena, das Teatro Pagliano (Impresario Coccetti) die seine in den nächsten Tagen mit Gounod's „Faust" eröffnen wird, hat das Teatro Niccolini dies bereits mit Fioravanti's**) Le Cantatrici villane gethan. Mit großer Freude bemerken wir, daß letzteres Theater ausgesprochnermaßen den vom Teatro della Piazza Vecchia im verflossenen Frühling eingeschlagenen Weg (vgl. S. 266) weiter verfolgen will. Unter den Mitgliedern der neugebildeten Truppe finden sich manche den Lesern d. Bl. hinlänglich bekannte Namen. Wir nennen von den Damen: Albertini-Baucardé, Bianchi, Guerrieri, Falchi, von den Herren: Baucardé, Natali, Bichi, Ristori und Scarbovi. Fioravanti's Le Cantatrici villane, Cimarosa's Giannina e Bernardone und Paer's Camilla werden das Repertoir für die Herbstsaison bilden. Erstere Oper hat einen durchschlagenden Erfolg erzielt und füllt allabendlich die Räume des Teatro Niccolini. Bei der ersten Aufführung hat uns die Musik etwas kälter gelassen als das Publicum. Sicher aber dürfte es interessant sein, diese Fioravanti'sche Partitur mit einer aus Cimarosa's und Rossini's Hand hervorgegangenen eingehend zu vergleichen. Lebhafter Applaus von Seiten des Publicums wurde unter den Darstellern Frau Augusta Albertini-Baucardé und den HH. Carlo Baucardé und Guiseppe Natali zu Theil. Unser schon früher wiederholt über die Leistungen der Betreffenden abgegebenes Urtheil haben die letzten Erfolge wiederum bestätigt. Frau B. ist sicher auf der Bühne weit eher am Platze als im Concertsaal. Ihr wie ihrem Gatten stehen nicht mehr die schmiegsamen und umfangreichen Stimmen, welche sie früher besessen haben, zu Gebote, aber sie wissen das Gebliebene bestens zu verwerthen und hilft namentlich die vortreffliche Gesangsmethode Beider viel zu den Erfolgen bei dem dankbaren Publicum. Hr. Natali ist ein in jeder Beziehung ausgezeichneter Baß-Buffo. Besonderes Lob gebührt auch dem Orchester, das zum größten Theil aus Zöglingen des hiesigen Institut musicale bestand und sich sehr tüchtig zeigte.

Die vor wenigen Tagen im Teatro delle Logge zur Aufführung gelangte Principessa invisibile, eine Novität von Scalvini, hat trotz aller Anstrengungen der Regie und Sänger für immer gründlich Fiasco gemacht. Der Grund dafür liegt lediglich in der erbärmlichen Musik und muß man sich blos wundern, wie dasselbe Machwerk in Mailand und Turin jenen Enthusiasmus hervorrufen konnte, von dem dortige Bl. berichten.

Noch will ich bemerken, daß der Osservatore romano gestern den Tod der Frau Caterina Barili-Patti, Mutter des berühmten Schwesterpaares Adelina und Carlotta Patti meldete. —

K. R—e.

---

*) Vergl. S. 266. Daselbst muß es Z. 23 v. o. heißen: „Cimarosa's matrimonio segreto, Rossini's barbiere di Seviglia &c."

**) Valentino Fioravanti wurde 1770 zu Rom geboren und machte seine Studien in Neapel am Conservatorium Pietà dei Turchini unter dem Maestro Sala. Unter den mehr als 50 Opern, die er geschrieben, besitzt dauernden Werth nur die obenerwähnte Oper. Sie ist 1795 componirt und noch in demselben Jahre in Turin zur Aufführung gebracht worden. Der gute Erfolg derselben begründete den Ruf des jungen Componisten. Die Oper kam 1806 unter großem Beifall auch in Paris zur Aufführung und F. selbst ging, dadurch veranlaßt, auf einige Zeit nach Paris. Im Jahre 1816 wurde er an Zannaconi's Stelle zum Capellmeister des Vaticans in Rom ernannt. Als solcher hat er eine große Anzahl Kirchencompositionen — darunter manches Werthvolle — geschrieben. Auf einer Reise nach dem Süden erkrankte er zu Capua und starb daselbst am 16. Juni 1837.

Magdeburg.

Das Concert des Gesangchors der hiesigen Realschule 1. Ordnung unter Leitung des Hrn. Glasberger am Montag den 5. d. M. im Saale des Casino war leider nicht ganz so besucht, wie es der Zweck der Aufführung und der Werth des Dargebotenen erwarten ließen. Die das Concert einleitende Ouverture zu Mendelssohn's „Paulus" ging ohne tieferen Eindruck vorüber; ihre durchweg fugirte Schreibart wird sie nie zu der Popularität einer Athalia-Ouverture kommen lassen, auch verlangt sie eine weit stärkere Besetzung des Streichquartetts, um zur vollen Geltung zu gelangen. Das Zusammenspiel des aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Orchesters ließ zu wünschen übrig, wie sich denn auch im Verlauf des Abends bisweilen dessen unzureichende Gewandtheit im Begleiten fühlbar machte. Dagegen erfreute der Sängerchor, unter dem wir auch einige „Freiwillige" in Uniform bemerkten, sogleich in dem Haydn'schen Chor „Gesegnet sei des Herren Macht" durch frischen Wohllaut und vollkommene Sicherheit der Ausführung. Das hierauf folgende Loreley-Finale von Mendelssohn ist eine schwierige Aufgabe für jeden Verein. Das Werk stellt hinsichtlich der Schlagfertigkeit, Tactfestigkeit, Reinheit und Declamation an Solostimmen und Chor sehr hohe Anforderungen, die aber fast durchweg in einer Weise erfüllt wurden, daß es eine Freude zu hören war. Der Chor griff mehrmals mit wahrhaft dramatischer Lebendigkeit ein, und auch der jugendliche Solosänger verdient unsere Anerkennung für die Bravour, mit der er seine schwierige Partie durchführte. Nur durch hingebendes andauerndes Studium hat ein solcher Erfolg erzielt werden können. Die einschmeichelnde Lieblichkeit des Chors aus Haydn's Jahreszeiten „Komm, holder Lenz", zum Ausdruck zu bringen, erwiesen sich die Knabenstimmen mit ihrer eigenthümlichen Schärfe nicht recht geeignet. Dagegen gelang das wundervolle phantastische „Zigeunerleben" von R. Schumann wieder vortrefflich und rief lebhaften Beifall hervor, der natürlich nach der „Wacht am Rhein" und der Weber'schen Jubel-Ouverture seinen Höhepunkt erreichte. Bei etwas feurigerem Tempo dürfte die Wirkung dieser beiden Stücke noch größer gewesen sein. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Berlin. Am 17. hat das Chorpersonal der kgl. Oper ein Concert zum Besten des Wilhelmvereins veranstaltet, das sich einer außerordentlichen Betheiligung von Seiten des Publicums erfreute. Der gute Zweck war in glänzender Weise erreicht, denn die Einnahme betrug über 1000 Thaler. Die Leistungen der Frau Mallinger, des Frl. Brandt sowie der HH. Niemann und Jules de Swert sind als vorzüglich hervorzuheben. Zündend wirkte das von Niemann mit Begeisterung gesungene Taubert'sche Lied „Von der Majestät". — Am 23. geistliche Musikaufführung in der Bartholomäuskirche zum Besten der Familien der Einberufenen, veranstaltet vom kirchlichen Gesangverein der St. Bartholomäus-Parochie unter Leitung seines Dirigenten M. Oesten. —

Breslau. Aus der letzten Zeit sind besonders zwei Concerte zu notificiren. Das erste veranstaltete Frl. Schröder, eine Breslauerin, bis jetzt am Théâtre lyrique in Paris engagirt, unter Mitwirkung des Hofopernf. Adams aus Wien, des Bassisten Hentschel, des Kammervirt. O. Lüstner und der HH. G. Lüstner und Valenta. Das interessante und vorzüglich ausgeführte Programm enthielt u. A.: Beethoven's Esdur-Clavier-Quartett, Violoncell-Phantasie von Molique, Claviersoli von Hentschel und Lieder von Lassen, Schumann, Hentschel ꝛc. — Zu dem zweiten Concert hatte der Breslauer Orchesterverein die Anregung gegeben. Unter Leitung von Dr. Damrosch hatten Frl. Schröder und der Wätzold'sche Gesangverein ihre Mitwirkung zugesagt und es kamen zur Aufführung: Spontini's „Borussia", der Trauermarsch aus Beethoven's Eroica, Rienzi-Ouverture, Arie aus Spohr's „Faust" und Sololieder von Damrosch, Männerchöre von Schumann, Damrosch und Wilhelm's „Die Wacht am Rhein" für Chor und Orchester. — Beide Concerte wurden zum Besten der Verwundeten gegeben. —

Coburg. Am 4. fand unter Leitung des neuen Directors Löwe die Eröffnung des Hoftheaters statt. Einem Prolog von Tempeltey und dem dramatischen Gedichte „Die Wacht am Rhein" folgte Beethoven's Eroica und „Wallenstein's Lager". —

Dresden. Am 22. zum Besten der Familien der Einberufenen Concert in der Kirche zu Neustadt-Dresden, ausgeführt von der Dreyßig'schen Singakademie unter Mitwirkung von Frl. Nanitz und den HH. Schubert, Köhler, Bruns, Merkel und F. Schubert jun. U. A. Orgelsonate von Merkel, Largo von Bach, Alt-Arie aus „Samson", Adagio für Violine und Orgel von Merkel. —

Eßlingen. Unter Leitung des Prof. Chr. Fink gab der Oratorienverein in Verbindung mit den Zöglingen des k. Schullehrerseminars am 11. ein Kirchenconcert zur Unterstützung der im Kriege verwundeten Soldaten, welches einen schönen Ertrag gewährte. Das Programm, welches u. A. zwei Werke des Dirigenten, einen Männerchor mit Orgelbegleitung und Kirchenstück für Chor, Streichinstrumente und Orgel brachte, enthielt außerdem oft gehörte Werke von Bach, Händel, Mozart, Mendelssohn und Stradella. Hr. Fr. Fink, Lehrer am Conservatorium der Musik in Stuttgart, spielte ein Präludium in Es von Bach auf der Orgel und ein Andante, arr. mit Violine von Mendelssohn. —

Halberstadt. Am 28. v. M. Vocal- und Orgelconcert zum Besten verwundeter Krieger, veranstaltet von Md. Tanneberg in der Martinikirche unter Mitwirkung des unter seiner Leitung stehenden Gesangvereins und der Hofopernf. Marie Hausmann aus Carlsruhe: Choral von Joh. Schop, Chorlieder von Brahms und Spohr, Chor aus dem „Lobgesange" und Psalm 43 (achtstimmig) von Mendelssohn, Tenorcavatine aus „Paulus", „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" aus dem „Messias" und „Höre Israel" aus „Elias", Orgelvorträge des Hrn. Tanneberg: Fuge No. 2 über BACH von Schumann, Orgelsonate No. 1 von Bach und Andante aus der siebenten Symphonie von Beethoven, für Orgel eingerichtet von A. G. Ritter. —

Lausanne. Frl. Hortense Voigt aus Weimar, eine tüchtige Pianistin, gab am 14. eine sehr besuchte Matinée zum Besten der verwundeten Krieger. Für den Clavierpart hatte die Künstlerin sich gewählt: Beethoven's große Cdur-Sonate, Rigoletto-Paraphrase, Berceuse (von Weber), Rhapsodie hongroise No. 2 von Liszt und Mendelssohn's Gmoll-Concert. Dem Publicum schienen die Werke von Liszt am Meisten zuzusagen, denn der Applaus war immens. Der übrige Theil des Programms war durch Gesänge von Rossini, Suppé, Wekerlin ꝛc. ausgefüllt. —

Leipzig. Am 2. October Concert des Riedel'schen Vereins zum Besten deutscher Krieger und deren Familien unter Mitwirkung vieler hiesiger Künstler, sowie von Herrn und Frau Prof Joachim aus Berlin, Frl. Mahlknecht und Frau Rudolph: Choralvorspiel „Ein' feste Burg" von S. Bach, zwei Hussitenlieder für Chor (Kelchnergesang und Schlachtgesang der Taboriten), Andante und Adagio von S. Bach, zwei geistliche Chöre („Mitten wir im Leben sind" und „Pilgers Ruhelied") von Cornelius, Altarie „Erbarme dich meiner" von S. Bach, Sopransolo mit Frauenchor, Violine, Orgel und Harfe „Ich harre dein, o Herr" von Raff, Chor aus „Elias" „Fürchte dich nicht" von Mendelssohn, Altarie aus „Messias" „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" von Händel, Andante von Tartini, Abendlied von Schumann und Chor aus „Paulus" „Wie lieblich sind die Boten, die den Frieden verkündigen" von Mendelssohn. —

Leisnig. Am 11. fand zum Besten des internationalen Hülfsvereins ein Concert statt unter Mitwirkung von Frl. Mühle vom Leipziger Stadttheater, des Liederkranzes und der Singakademie unter Leitung des Cantor Sterzel. Den Verhältnissen angemessen waren die Leistungen ganz respectabel und besonders enthusiasmirte Frl. Mühle durch ihre Vorträge das dankbare Publicum. Aus dem Programme nennen wir: „Zigeunerleben" von Schumann, „Soldatenbraut" von Faißt, Lieder von Kirchner und Hauptmann, Arie aus der „Schöpfung", die Freischütz-Ouverture ꝛc. —

Lübeck. Am 10. Concert zum Besten der Verwundeten unter Mitwirkung des Kammersängers Hill aus Schwerin und des Vio-

linisten Heermann aus Frankfurt a. M. Ersterer sang Arien von Händel und Zenger, Lieder von Gramann ꝛc. —

Stettin. Am 10. geistl. Concert für die Wittwen und Waisen gefallener Krieger mit Frau Hamm-Roudelka: Orgelsoli von Bach, Rink und Löwe, 23. Psalm für Quintett und Orgel sowie Andante für Orgel und Violoncell von Sering, Arie von Löwe ꝛc. —

Wien. Am 11. in der Hofkapelle: Messe von Worzischek und Offertorium von F. Lachner ꝛc. —

Zwickau. Der zum Besten verwundeter Krieger am 27. v. M. auf dem Gewandhause veranstaltete patriotische Liederabend hatte in jeder Beziehung einen höchst erfreulichen Erfolg aufzuweisen. Der Besuch war ein außerordentlich starker, denn der Saal war dicht gefüllt. Die patriotischen Lieder wurden von den Sängern in so schöner Zusammenwirkung vorgetragen, daß man glauben mußte, einen wohleinstudirten Verein vor sich zu haben, während die Herren, wie wir hörten, nur eine einzige Probe abgehalten haben. Die Zuhörerschaft wurde denn auch von den vorzüglichen Leistungen in eine gehobene Stimmung versetzt und bekundete dies durch reichen wiederholten Beifall. Außer den bekannten Liedern hörten wir auch „Wach auf, o Deutschland" von E. Kronach (Verfasser des Textes nicht genannt, man vermuthet als solchen den Componisten) und „Die Wacht am Meer" von demselben, Gedicht von Müller v. Aurich. Beide Nummern fanden reichen Beifall und wurde die letztere namentlich durch den lebhaftesten Hervorruf ausgezeichnet. Der Ertrag des Concerts war ein günstiger, es war die Summe von 182 Thlr. eingegangen! — Am 11. d. M. Kirchenconcert zum Besten hülfsbedürftiger Familien hiesiger einberufener Militairs in der Marienkirche unter Leitung des Md. Dr. Em. Klitzsch. Das Programm enthielt folgende interessante Werke: Choral „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir", Adoramus te von Palestrina, Sonate für Orgel von G. Merkel, Passionsmotette von Gallus, Schluß-Chor aus dem Passions-Oratorium von Heinr. Schütz, Adagio für Violine und Orgel von Aug. Fischer, Motette „Wir der Erde Pilger sind mit dem Tod umfangen" von Friedrich Schneider und Psalm 95 für Solo, Chor und Orgel von Emanuel Kronach. Die Einnahme war auch hier nicht unbedeutend, sie ergab die Summe von 90 Thlrn. —

Personalnachrichten.

— In Magdeburg gewährte Frau Mallinger sehr hohen Genuß in einer Reihe von Vorstellungen und auch Wachtel jun. hat daselbst seit einigen Wochen als Gast als Postillon, Georg Brown sowie im „Liebestrank" und im „Don Juan" als Octavio vielen Beifall gefunden. —

— Joseph Gungl aus München concertirt gegenwärtig mit seiner Capelle in Leipzig (zur Michaelismesse). —

— Gestorben sind: In London Robert K. Bowley, Director des Krystallpalastes und Urheber der Krystallpalastconcerte, im Alter von 57 Jahren; in Leipzig am 14. d. M. Moritz Klengel, früher Concertmeister des Theater- und Gewanthausorchesters sowie Lehrer des Conservatoriums; in Hildburghausen der hochgeschätzte Organist J. G. Meister, welcher daselbst als solcher 47 Jahre an der Stadtkirche fungirte, geboren am 30. August 1793 in Gellershausen bei Heldburg, und in Weimar der ausgezeichnete erste Hornist der Hofcapelle, Kammermus. Heinrich Klemm. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am 31. v. M. wurde in Frankfurt a. M. bei Gelegenheit einer patriotischen Vorstellung außer Lachner's Loreley-Ouverture ꝛc. „Deutschlands Erhebung", Text von Louise Otto, Vorspiel zu Weißheimer's in Darmstadt verbotener Oper „Theodor Körner" aufgeführt. Hr. Coloman-Schmidt wurde als Körner lebhaft applaudirt und am Schluß nebst Allen gerufen. Dieses Vorspiel wirkte überhaupt bei der ersten Aufführung wie bei der Wiederholung (beiläufig grade am 3. Sept.) überaus zündend. Die Frankfurter Zeitungen rühmen die Musik als voll feuriger Begeisterung und melodischer Erfindung, wie auch die Leitung durch Capellm. Goltermann. Das Finale „Deutschland muß siegen oder untergehen!" rief mächtigen Enthusiasmus hervor. —

Vermischtes.

— Im Anschluß an die definitive Auflösung des Tausig'schen Musikinstitutes in Berlin wird daselbst der Componist Otto Leßmann, bisher Lehrer an genannter Anstalt, am 1. October eine „Neue Schule für höheres Clavierspiel" eröffnen. —

— Ein Concert des Capellm. Reiß in Cassel zum Besten der Verwundeten hat einen Reinertrag von 1000 Thlrn. ergeben. —

— Die Gewandhausconcerte in Leipzig beginnen am 6. Octbr. —

— In Cöln hat sich in diesem Sommer ein neuer Tonkünstlerverein unter der Aegide der Hauptlehrer des Conservatoriums ꝛc., nämlich der HH. Dr. Hiller, Franz Weber, Gernsheim, v. Königslöw, Mertke, Derckum, Seiß, Lindhult, Japha ꝛc. constituirt, in der Absicht, sich mit älteren wenig bekannten und hauptsächlich mit neueren und neuesten Compositionen vertraut zu machen, auch in jedem Winter vier öffentliche Abende zu veranstalten. Der Verein hat sich dem Verband der deutschen Tonkünstlervereine, zu welchem außerdem jetzt die Vereine in Leipzig, Berlin, Dresden, Schwerin und Hamburg gehören, angeschlossen. —

— Das Wiener Beethovenfest ist nun definitiv auf Beethoven's Geburtstag festgesetzt und wird vom 16. bis 19. December gefeiert werden. —

— Musikdir. und Hoforganist Heinrich Frankenberger in Sondershausen hat einen interessanten musikalischen Fund gemacht. Es hat nämlich derselbe in einer engen, seit Jahren nicht geöffneten Piece der dortigen Schloßorgel eine große Anzahl Kirchenmusiken von Zeitgenossen Seb. Bach's gefunden. Es fanden sich in dem erwähnten Versteck nicht weniger als 400 Kirchenmusiken von Stölzl, die wahrscheinlich nirgends mehr zu finden sind, andere von Freislich, Telemann, Contius, Kuntze ꝛc.; eine Passionsmusik von Keyser, viele Symphonien aus jener Zeit, italienische Sachen, besonders Opern. Auch mehrere für Archäologen interessante alte Instrumente fanden sich, so z. B. Fagotte, darunter ein Contrafagott von 1621 und 5 alte Flöten in tiefer Tonlage. Der glückliche Finder ist gegenwärtig beschäftigt, den seltenen Fund mit Dr. Spitta zu ordnen. —

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters**, den 17. October d. J., können in diese unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist und in welcher z. B. die berühmte Pianistin Fräulein Anna Mehlig ihre vollständige Ausbildung erhalten hat, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, dramatischen Gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunct, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, Geschichte der Musik, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Professor Stark, Kammersänger und Opernregisseur Schütky, Professor Lebert, Hofpianist Professor Pruckner, Professoren Speidel, Levi, Faisst, Kammermusiker Debuysère, Hofmusiker Keller, Concertmeister und Kammervirtuos Singer, Hofmusiker Boch, Concertmeister und Kammervirtuos Goltermann, Kammervirtuos Krumbholz, der ehemaligen Hofopernsängerin Madame Leisinger, sowie von den Herren Alwens, Tod, Braun, Attinger, Hauser, Beron, Fink, Ferling, Rein, Dr. Scherer, Hofschauspieler Arndt und Bunzler.

Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lektionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrage und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 112 Gulden rheinisch (64 Thaler, 240 Francs), für Schüler 132 Gulden ($75\frac{1}{2}$ Thaler, 283 Francs).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am 12. October, Nachmittags 2 Uhr, stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Sekretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 12. September 1870.

Die Direction des Conservatoriums für Musik.
Professor Dr. **Faisst.** Professor Dr. **Scholl.**

Das von **E. W. Fritzsch** in Leipzig unter Mitarbeiterschaft der angesehensten Musikschriftsteller herausgegebene

Musikalische Wochenblatt,

beginnt mit No. 40 am 30. Sept. ein **neues Quartal**.

Diese **vierteljährlich** in 13 Nummern à 16 Seiten in Quart zu dem Abonnementspreis von **15** Ngr. erscheinende Musikzeitschrift bietet: Regelmässige wissenschaftliche Aufsätze; Kritiken; Biographien bedeutender Künstler (mit Portraits); Abbildungen von Geburtshäusern, Monumenten, Grabstätten etc.; Musikbriefe und Correspondenzen; stehende Rubriken für Engagements und Gastspiele, für Kirchenmusik-, Opern- und Novitäten-Aufführungen, sowie für beachtenswerthe neue Musikalienverlagswerke; Journalschau; Angabe von Vacanzen für Musiker; Inserate u. s. w., u. s. w. Ausserdem werden ihr noch Abonnementsprämien beigegeben.

Das „Musikalische Wochenblatt“ darf deshalb mit Recht allen Musikern und Musikfreunden als die derzeit **reichhaltigste** und **billigste** Musikzeitschrift angelegentlichst empfohlen werden. — Dasselce ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie Postanstalten zu beziehen. — Probenummern gratis.

In meinem Verlage erscheint binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Am 3ten September 1870.

Gedicht von Emanuel Geibel
für vierstimmigen Männerchor componirt von
Carl Reinecke.

Leipzig, September 1870. **Fr. Kistner.**

In meinem Verlage erschien soeben:

Requiem

für

Männerstimmen
(Soli und Chor)
mit Orgelbegleitung
von
Franz Liszt.

Partitur. Pr. $2\frac{1}{3}$ Thlr.

C. F. KAHNT in Leipzig.

Soeben erschien:

Weimar's künstlerische Glanztage

26.—29. Mai und 19.—29. Juni 1870.
Ein Erinnerungsblatt
von
Hermann Uhde.
Preis 5 Ngr.

Leipzig, Verlag von **C. F. Kahnt.**

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 30. September 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 40.

Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die neuere Musik und ihre Anwendung auf die Culturaufgaben.

I. Beethoven.

(Fortsetzung.)

Was bot nun aber die Wiener Schule in Betreff der Entwicklung des musikalischen Inhaltes? — Wir müssen hier zunächst noch davon absehen, daß die Wiener Schule selbst nur ein Glied innerhalb der Kette von 300jährigen Entwicklungen war, müssen zur Zeit noch gar nicht darauf achten, daß ein Haydn nur diejenigen Formen weiterführte, die ein Philipp Emanuel Bach aus den früheren herausdestillirt hatte, und uns im Gegentheile in den Gedanken hineinversetzen, wie ihn die damalige Zeit hegte, als ob alles dasjenige, was nach dieser Seite von der Vorzeit gebracht sei, nur der leise Versuch für die instrumentalen Formen gewesen sei und als ob mit Ph. E. Bach's und Haydn's Thaten erst die Form gefunden wäre, die der Zeit entspräche. — Was bot ferner die Sonatenform und die aus ihren Bedingungen heraus erstandene Sonate und Symphonie an psychologischem Inhalte? Die Antwort ist leicht und rasch gegeben: es war ein Entwicklungsprozeß des Seelenlebens, der in einmal festgestellten Formen sich in ziemlich analoger Weise entwickelte. Die von Ph. E. Bach gefundene Reihenfolge, wonach die Sonate stets mit einem Theile begann, welcher der thematischen Entwicklung Raum gab, dem man ein breites Ergehen in Gefühlen im zweiten Satze folgen ließ und endlich mit einem rauschenden figurenreichen Schlußsatze abschloß, war der Hauptsache nach von Haydn festgehalten wenngleich nach vielen Seiten bereichert und inniger durchgebildet worden. Sie entsprach auch den tiefsten Impulsen des Seelenlebens; wollen wir das Gefühlsleben läutern, so ist es stets nöthig, vor allen Dingen unser lebhaftes Interesse an die Außenwelt für Augenblicke aus unserer Seele zu entfernen, uns zu verinnerlichen, und dies leistet der erste Satz in einer Symphonie oder Sonate durch die entsprechende thematische Bearbeitung. Dem Verstande wird zugemuthet, den Bewegungen des Hauptthema's zu folgen. Aber die Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit dieser Formen beirrt das verstandesmäßige Nachfolgen, dasselbe wird, wenn ich mir diesen Ausdruck gestatten darf, sozusagen todt gearbeitet, damit das Gefühl desto freieren Raum gewinnen kann. Diese Grundaufgabe ist also unumgänglich nothwendig. Dadurch nun, daß Haydn zu dieser Themengruppe gleich von vornherein noch die Gesanggruppe brachte, gewissermaßen zu der Schattenseite noch das Licht, veränderte er keineswegs die psychologische Aufgabe, sondern ließ nur das Gefühlselement von Anfang an leise mitklingen. Die Gesangsgruppe bleibt ja während der ganzen Entwicklung des ersten Satzes in der Regel ziemlich im Hintergrunde, im Mittelsatze wird gewöhnlich fast nur mit der ersten, nämlich dem Themengruppe operirt und nur bei der Wiederholung, wo sie in der Grundtonart erscheint, wirkt sie mächtiger, weil sie da nicht im Gegensatze steht. Darum erfaßt sie vorher auch nur vorübergehend unsere Aufmerksamkeit, die fortwährend dem Verstandesspiele der thematischen Arbeit folgt. Dieses zieht uns durch seine Veränderlichkeit in immer mächtigere Kreise hinein und immer tiefer und gewaltiger erfaßt es uns, bis wir uns endlich, nachdem der erste Theil verklungen, im dritten Theile schon fast in derselben lautlosen Stimmung befinden, deren der Componist für den zweiten langsamen Satz bedarf. Ebenso veränderte das Einführen eines besonderen Theiles, der Menuett oder des Scherzo's, zwischen dem zweiten und bisherigen dritten Schlußsatze, auch nicht viel an dem psychologischen Entwicklungsprocesse. Nur die scharfe Härte, die darin lag, daß man aus der weichen träumerischen Seelenstimmung plötzlich in einen rauschenden Sturm leidenschaftlicher Bewegung übersprang, wurde dadurch

ausgeglichen, daß ein kleines Lebensbild aus der einfachen Liedform, aus dem Tanze uns entgegengerückt wurde; der Uebergang vom Traumleben in leidenschaftliches Mitwirken, in Handeln, wurde dadurch natürlicher, daß das Bild des Lebens, gleichsam im Tanze vorgeführt, rasch an uns vorübereilte. Dagegen blieb der Seelenprozeß ein und derselbe. Den Verstand niederkämpfen und das Gefühl an seine Stelle setzen, war die Aufgabe des ersten Formtheiles, ein träumerisches Sicheinspinnen, wozu die Rondo- oder Variationenform, erstere für tiefere, letztere für leichtere Gegenstände den passenden Rahmen bot, war sodann angezeigt und endlich kehrte man wieder zum Leben zurück, entweder im raschen Sprunge, oder, wie oben gezeigt, auf dem Wege der Vermittlung durch das Tanzbild. So war die Form, die der jüngere Bach geschaffen und Haydn nach allen Seiten abgerundet und vollendet hatte. —

Und wie war nun der Inhalt beschaffen, der in diese Form niedergelegt werden konnte? Nur ungern spreche ich hier die Behauptung aus, daß der Grundzug desselben am Consequentesten in denjenigen instrumentalen Werken niedergelegt sei, die Haydn in seiner frühesten Zeit geschrieben. Die süddeutsche österreichische Naivetät und Lebhaftigkeit, die Wiener Gemüthlichkeit, sie war und blieb der Grundton dieser symphonischen Form. Dieses Urtheil mag gewagt klingen, unberechtigt ist es jedoch nicht. Ich verkenne freilich nicht, daß ein Mozart und der spätere Haydn innerhalb dieser Form schon hohen und tiefen Gefühlen Ausdruck verliehen und dadurch Offenbarungen schufen von größter Tragweite, ja daß selbst schon der jugendliche Haydn oftmals Gefühle zur Darstellung brachte, die weit hinaus ragen über jene zuerst gewählte Beschränkung. Aber erst mit Mozart und dem nachmozartischen Haydn beginnt jener Prozeß der Ausdehnung und Veränderung dieser Form, die sie allmählich gelenkiger und gefügiger macht, und wenn eben auch der jugendliche Haydn schon hier und da innerhalb dieser Form Gedanken aussprach, die ihr sonst nicht eigenthümlich, so ist es eben die Genialität dieses Meisters, die ursprüngliche schöpferische Kraft, die den Becher von weit besserem Weine überströmen läßt, als derjenige war, für den er gearbeitet worden. Sehen wir also vorläufig ganz ab von den Erweiterungen und Entwicklungen, die diese Form vermöge der höheren Vergeistigung des Inhaltes gewann und fragen schließlich, ob in einem so regelmäßig verlaufendem Prozesse, wie er hier stets geschildert wurde, etwas Anderes darzustellen sei, als eben dasjenige, was an sich gemüthlich verläuft und regelmäßig wiederkehrt. Der gutmüthige herzliche, naive Philister, er war und blieb meist der wesentliche Inhalt dieser Form. Sein Gefühlskreis, sein träumerisches Versenken, seine stillen Freuden, sie waren es, die eben allein sich nach allen Seiten gefügig in den einmal festgestellten Entwicklungsgang hineinzufinden wußten.

Was befreite aber aus dieser Einseitigkeit? Welches waren die historischen Factoren, auf Grund deren es schon einem Mozart möglich wurde, innerhalb solcher bedingten und kleinlichen Formen einen Gefühlsinhalt zu entfalten, wie dieser z. B. in seiner mächtigen Jupitersymphonie oder in der Gmoll-Symphonie enthalten ist? Auch hier müssen wir erwiedern: Es sind dieselben Factoren, die uns überhaupt von dem Drucke des Philisterthumes erlöst haben, es ist die neuaufsteigende Weltanschauung, als deren Repräsentanten sich sowohl die französische Revolution als auch die in Deutschland neu entstehende kritische Philosophie kundgab, die hineinragend in die damaligen eng abgeschlossenen, bürgerlich-philisterhaften Formen eine plötzliche Veränderung erzeugte. Es ist die Aufregung des Sturmes und Dranges, die damals die ganze Welt erfaßte und die ihren Wiederschein in den verschiedenen Lebens- und Bühnenaufgaben fand, welche sich allmählich in die biegsameren, leichteren Formen hineindrängten und diese umgestalteten. Es kann hier nicht die Aufgabe sein, grade diese Seite der Frage zu erörtern, sie würde uns von dem hier einmal gewählten Felde in das erst bei Weber und Wagner zu erörternde der Dramatik selbst hinüberführen. Nur das sei hier erwähnt, daß innerhalb der Dramatik damals ein gewaltiger Schritt dem Leben näher geschah. Wer die Gluck'schen Opern mit den Mozart'schen vergleicht, wird sehr bald erkennen, welchen höheren Schritt in das Leben hinein diese letzteren thaten. Aber innerhalb der Mozart'schen Opern selbst findet sich sogar ein eigenthümlicher, später noch zu betrachtender Fortschritt, der in derjenigen Oper gipfelt, die Beethoven stets als die bedeutendste Mozart's anerkannte, nämlich in der „Zauberflöte". Auf den Standpunct dieser Oper gilt es, uns zu versetzen, wenn wir den weiteren Fortgang verstehen wollen. Die „Zauberflöte", der eigenthümlichste und letzte Ausdruck der Entwicklung Mozart's lenkte einerseits wieder zurück nach demjenigen Elemente, von dem aus er seine Wiener Entwicklung begonnen, weist aber zugleich andererseits in weite Fernen hin. In der „Entführung" begann Mozart bekanntlich mit dem Singspiele; die späteren Opern, sein „Figaro" und „Don Juan" vor allen, bewegen sich dagegen weit mehr in den von den Italienern angebahnten Formen. In der „Zauberflöte" aber kehrt er zum Singspiele zurück, zugleich aber zu dem rein symbolischen Herausbilden der Charaktere, die eben die deutsche Entwicklung im Gegensatz zu den schärfer präcisirenden französischen und zu der allgemeinen, verschwommenen italienischen zu fordern schien. Darum ist aus den Anregungen der „Zauberflöte" und aus diesen allein heraus erst eigentlich das zu verstehen, was Beethoven that.

Beethoven's erste entscheidende That, womit er die Fesseln sprengte, die ihn in die von Haydn und Mozart empfangenen Gleise zu bannen schienen, war bekanntlich die „Eroica". Ihr Zusammenhang mit dem Sohne der französischen Revolution, „mit dem Sohne, der seine Mutter tödtet", ist ebenso bekannt, wie die eigenthümliche Rückwirkung, die damals Napoleon's Kaiserkrönung auf ihren Schöpfer machte. Keineswegs aber ist bisher das vollständige Verhältniß dieses Gedankenkreises zu der gleichzeitigen französischen Revolution in das genügende Licht gesetzt worden, noch weniger aber der innere Anknüpfungspunct dieser Symphonie an gewisse Elemente, die aus dem erwähnten Schlusse der Mozart'schen Entwicklung resultiren.

Der innere Charakter der „Eroica" ist von Richard Wagner in seinem bekannten Programme auf das Trefflichste geschildert worden. Der Seelenkampf des einzelnen Menschen, der ihm die schmerzlichsten Opfer zumuthet und ihn doch schließlich zur siegreichen Geltung kommen läßt, ist der Kernpunct, um den sich die ganze Entwicklung dreht. Man hat oft einen Gegensatz zwischen dieser Ansicht und derjenigen finden wollen, welche A. B. Marx in seinem Leben Beethoven's über dasselbe Tonwerk ausspricht. Bekanntlich will Marx in ihr, durchweg realistisch, die Darstellung eines vollständigen Schlachtgemäldes erkennen. Er sieht bei den ersten Accorden den Feldherrn zu Pferde steigen, er hört in der Gesangsgruppe die anrückende Schlachtmusik. Die bekannten Hornsätze sodann, die einst Ries so verwirrten, sind ihm Militärsignale, die über das Schlacht-

feld herübertönen, zufällig bald hier, bald dort. Wagner sieht dagegen ganz idealistisch in denselben Tönen nur den Vorgang des innersten Seelenkampfes. Uns scheint zwischen beiden Ansichten keineswegs ein so großer Gegensatz zu bestehen, der sich nicht durch einen anders gewählten Standpunkt erklären ließe. Es ist nämlich grade das Eigenthümliche der Tonkunst, eben nur den Entwicklungsgang des Gefühlslebens darzustellen; das Auf- und Absteigen von Gefühlen, das stärker und schwächer Werden interessirt hier fast allein und ist allein dasjenige, was eigentlich die Tonkunst darstellen kann. Die äußere Anregung, die nun den Anstoß giebt zum Auf- und Absteigen zwischen den Entwicklungspolen der Gefühle, kann höchst mannigfaltiger Art sein. Es kann ein äußerlicher Vorgang dieselbe Reihenfolge der Gefühle hervorrufen, die zur anderen Zeit vom inneren Seelenleben ausgehend ganz ähnlich verlaufen wird. Dieser Fall scheint nun in der That hier vorzuliegen. Die Anwendung verschiedener realistischer Züge in dem Beethoven'schen Tonwerke zeigt uns offenbar, daß der Meister dasjenige eben malte, was Marx realistisch darin wiedererkennt. Schon der Name „Eroica", Heldensymphonie, wies darauf hin, daß die äußere Schilderung vom Schlachtenleben und ähnlichen Vorgängen ausgehen würde. Horchen wir aber genauer auf den Fortgang, auf die Entwicklung der Elemente, auf die Art und Weise, wie eben jenes erste Motiv, in welchem Marx nur den zu Pferde steigenden Feldherrn erkennen will, fortwährend wiederkehrt, so wird es uns klar, daß dieser äußerliche Vorgang — sollte er vielleicht auch anfänglich die Veranlassung gegeben haben — später ganz zurücktritt gegen den höheren symbolischen Gedanken, den er zugleich vertritt. Ein Feldherr, den wir fortwährend in der Symphonie vom Pferde auf- und absteigen sehen, mitten im Schlachtgetümmel, würde eine höchst komische Rolle spielen. Fassen wir aber im Sinne der Wagner'schen Auffassung diese kecke Themagruppe als Bezeichnung des entscheidenden Entschlusses, dann ist es vollständig berechtigt, daß innerhalb dieses Seelenkampfes der Entschluß immer wieder von Neuem, immer unter anderen Formen und immer mächtiger auftaucht. Es ist das Eigenthümliche der Musik, fortwährend von äußeren Eindrücken beginnen zu können, von „klingenden Analogien", diese aber ebenso geistig umzuwandeln und auszuarbeiten, wie wir dies manchmal von Predigern bei ihren Texten zu hören gewöhnt sind, die ja auch oft den gewöhnlichen einfachen Satz symbolisch vertiefen, erweitern und ihn auf die allgemeinste Grundlage zurückführen suchen. Grade das geschieht hier mit den Vorgängen des Heldenlebens. Ueberall beginnen die einzelnen Sätze von der plastischen Anschaulichkeit kriegerischer Vorgänge, aber überall führt die Verarbeitung dieser Vorgänge in viel höhere geistige Gebiete. Und darum ist eben die Marx'sche Anschauung der Wagner'schen nicht diametral entgegengesetzt, sondern es sieht jeder nur mehr eine Seite der Sache, während es nothwendig gewesen wäre, die Berechtigung beider Seiten zu erkennen. Sieht man nur auf die Motive und einzelnen Wendungen, so erblickt man in der That ein vollständiges Schlachtgemälde; betrachtet man dagegen den entscheidenden Mittelsatz, wo das gewählte Thema fortwährend gekreuzt wird durch kräftig dagegen anstürmende Tonwellen, so wird uns klar, daß der Gedanke des siegreichen Entschlusses, der ringen will mit der Welt und ihren Mächten, einzig und allein hier einen erklärenden Maßstab für das Grundthema abgiebt. Diese Zwiespaltigkeit der Anschauung ergiebt aber auch der zweite Satz. Sehen wir auf das Einzelne, so haben wir einen vollständigen Trauermarsch für gefallene Helden vor uns, sehen den lebendig gebliebenen Kampfgenossen klagend in den bei der zweiten Wiederholung des Hauptthema's eintretenden grellen Accord ausbrechen, hören in dem wogenden Spiele der Geigen die Glocken wiederhallen sowie bei dem dumpfen Grollen der Bässe die Schüsse über dem Grabe der Gefallenen und sehen endlich in den letzten hinsterbenden Accorden das krampfhaft schmerzliche Zusammenpressen der Seele nach den traurigen Verlusten. Stellen wir uns dagegen, wie R. Wagner, auf den Standpunct, den Strom des Ganzen zu betrachten, so haben wir ein in den eigenen Schmerz sich einwühlendes Seelenleben vor uns, das Gefühl, daß soeben etwas verloren gegangen sei, was sich kaum wieder gewinnen läßt. Immer mächtiger strömen die Wogen des Schmerzes an, immer furchtbarer ringt der Gedanke mit dem erschütternden Ereignisse. Das Thema ist: willst du ein Held sein, so ertrag' es einsam zu sein, für den Gedanken Alles zu entbehren, und bäumt sich auch dein Wille noch so widerwillig und quält dich der Verlust noch so schmerzhaft, so wisse, es giebt ein Muß, dem du nicht widerstreben kannst. Nur von dieser Anschauung wird der eigenthümliche beruhigende Mittelsatz, der in seiner harten Tonart doch so tröstlich klingt, vollständig verständlich, als Motiv innerhalb eines kriegerischen Marsches ist er zu groß, zu kühn gedacht; nur der Aufblick der Seele zu dem, wofür man leidet, berechtigt zu solchen imposanten Tongebilden. Im dritten Satz sieht Marx die zurückkehrenden Krieger, hört den Gassenhauer der Soldaten herausklingen, bis sie vor dem Thore der Stadt anlangen, da beginnt im Trio der Hörner Ton, mit dem die frischen muthigen Schaaren sich den Bewohnern darstellen. Ja, wenn nur nicht die eigenthümliche Verarbeitung wäre. Die Verarbeitung zeigt uns hier entschieden mehr als Dieß und Wagner hat Recht, wenn er darin das Leben selbst mit seinem wogenden Glücksspiele, aus den Fanfaren der Hörner die kecken Entschlüsse zu erkennen glaubt. So schwer es endlich scheinen mag, im letzten Satze die Marx'sche Hypothese, die hier lediglich von einem Festzuge mit weißgekleideten Jungfrauen, wallenden Fahnen, bekränzten Städten und festlich geschmückten Bürgern redet, mit der Wagner'schen zu vereinigen, die dem Seelenleben fast alle Vorgänge zuschreibt, so meine ich doch: dieselbe Hypothese, die es uns möglich machte, zwischen Motivwahl und Verarbeitung zu unterscheiden, würde auch hier, wenn dies sonst der Raum gestattete, alles vollständig klarlegen. — Fassen wir diese Anschauung zusammen, so scheint mir das Maßgebende hierbei Folgendes zu sein: Bei der Wahl des Motives schweben dem Schöpfer sicher unwillkürlich realistische Analogien aus dem Leben vor; bei der Durchführung und Verarbeitung aber, wo er einen Fortgang malen muß, wird der ursprüngliche sinnliche Gegenstand dadurch von selbst in die geistige Sphäre erhoben. In der „Eroica" wollte der Dichtercomponist einen Helden schildern. Als er sich fragte, wie die Mittel zusammentragen, so boten sich ihm die im äußeren Heldenleben waltenden dar. Als er aber daran ging, diese Mittel mit einander zu verbinden, da trat der Seelenzustand des Helden vor sein geistiges Auge und die ursprünglich zu andern Zwecken gewählten Bausteine formten sich während der Arbeit zu neuem geistigem Ausdrucke um. —

(Fortsetzung folgt.)

Kammermusik.

W. Speidel, Op. 36. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Leipzig, Kahnt. 3 Thlr.

Es giebt gewisse Kunstformen, bei deren Namen man fast immer unwillkürlich an zwei der größten deutschen Tondichter denkt: an Beethoven und Liszt, die beiden Vollender der symphonischen Formen. An jedes neue symphonische Werk legt man daher halb unbewußt den Maßstab der Beurtheilung, welchen die Schöpfungen Beethoven's und Liszt's bieten. Dieser Standpunct ist der ideale, weil die Werke jener beiden Meister das Größte, der idealen Vollendung am Nächsten Kommende sind, was bis jetzt geschaffen wurde. Von diesem Standpuncte aus sind aber zwei Arten von symphonischen Tonwerken entschieden zu verurtheilen: erstens diejenigen, welche den Geist der Meister durch äußere Nachahmung zu erreichen suchen, welche das Leben in der todten Form zu finden glauben, — und zweitens diejenigen, welche weiter nichts bezwecken, als dem großen Publicum durch Wohlklang und Ohrenkitzel zu schmeicheln. Es kann aber noch eine Art von symphonischen Werken geben, welche zwischen diesen beiden mitten inne stehen. Solche Werke beanspruchen weder den Meisterschöpfungen zu Seite gestellt zu werden, noch weniger aber speculiren sie auf sinnlich äußerlichen Effect; sie geben sich ohne Prätension als respectable Erscheinungen der Kunstliteratur und beanspruchen lediglich den gebildeten Zuhörer zu erfreuen und sich die Achtung des Kenners zu erwerben.

Zu den Werken der letzterwähnten Gattung scheint mir das Trio von Speidel zu gehören, welches bekanntlich auf der Tonkünstlerversammlung zu Altenburg eine sehr ehrenvolle Aufnahme fand. Der erste Satz (Fmoll) beginnt mit folgendem Thema:

Allegro appassionato.

Wenn diese Melodie auch weniger den Anforderungen entspricht, welche man heutzutage an ein symphonisches Thema stellen muß, so bietet sie doch, besonders was motivischen Bau anbelangt, manche gute Seiten, die auch der Componist trefflich zu benutzen verstanden hat. Weniger sagt mir das Thema des Seitensatzes zu:

cresc.

Der weitere Verlauf des Satzes entschädigt jedoch für diesen schwächeren Theil desselben. Hier hat Sp. aus seinen Themen gemacht, was nur daraus zu machen war: die ganze Durcharbeitung ist eine treffliche und hält bis zum Schlusse in reger Spannung. Namentlich ist jedenfalls die Steigerung Seite 13 und 14 von großer Wirkung.

Im zweiten Satz, Adagio, ist das melodische Element überwiegend. Die Harmonik ist stets gewählt, die Durcharbeitung interessant. Die Form ist die des Liedes; sie paßt auch in der That am Besten zu dem gesangreichen Inhalt.

Der beste Satz ist das Scherzo. Hier ist echt Beethoven'sches Leben. Wie bedeutend tritt sogleich das erste Thema auf:

Allegro ma non troppo.

cresc. *f* ꝛc. wiederholt.

Die Durchführung ist hier theilweise ganz meisterhaft zu nennen. Dabei athmet der Satz überall kerniges, frisches Leben, sprudelnden Humor. Das zweite Thema tritt höchst originell in abwechselndem *f* und *pp* auf. Gegen den Schluß hin steigert sich der Satz sehr wirksam und schließt mit einer brillanten Claviercadenz ab. Dieses Scherzo ist ein wahres Cabinetsstück, das gewiß nirgends seine zündende Wirkung verfehlen wird.

Der Schlußsatz beginnt mit einer ganz bedeutsamen Einleitung Andante serioso e sostenuto, $^{6}/_{4}$ Tact, welche Viel erwarten läßt. Leider ist aber, wie bei so vielen derartigen Werken, dieses Finale dennoch der schwächste Theil. Wenn auch die Durcharbeiung hier wiederum ganz vortrefflich ist, so erscheinen mir doch die Themen, z. B.

Allegro energico.

nicht hinreichend geeignet, dauerndes Interesse zu erwecken.

Im Allgemeinen ist jedoch das Werk abgesehen von den angeführten kleinen Mängeln sehr zu empfehlen, und hauptsächlich allen denen, welche sich nach des Tages Last und Hitze an nicht zu schwer verständlicher Musik erfreuen wollen. Solchen wird es eine recht willkommene Gabe sein, weil es ziemlich durchgängig die gewandte Hand verräth und außer seiner noblen Factur und seiner oft warm empfundenen sowie anziehenden Melodik jedem der drei Spieler eine dankbare und fesselnde Aufgabe bietet. — 17.

Correspondenz.

Riga.

Wir leben hier in Ruhe und Frieden. — Das Theater ist seit 14 Tagen wieder eröffnet und erfreut sich zahlreichen Besuchs. Das Sängerpersonal ist vollständig bis auf einen lyrischen Tenor besetzt. Das Orchester, unverändert unter Leitung der Capellmeister Rietz und

Faltis, behauptet seine frühere gute Stellung. — Auch an den blutenden Wunden, die der Krieg in Deutschland geschlagen, nimmt man hier regen Antheil. So wurde am 6/19. d. M. ein großes Concert von sämmtlichen hiesigen Männergesangvereinen in Verbindung mit der ganzen Theatercapelle und anderen hiesigen Musikern veranstaltet, welches die namhafte Summe von 2006 Rbl. Slb. für die im Kriege verwundeten Deutschen ergab. Auch in anderer Weise wird hier gewirkt, sodaß schon ganz hübsche Summen zu gleichem Zweck nach Deutschland entsendet werden konnten. Für den 20. haben auch sämmtliche hiesige Musikcapellen ein Concert im Saale der Gilde für die deutschen verwundeten Krieger angesetzt. Daß ich natürlich bei allen diesen Aufführungen mich als guter Deutscher am ersten Geigenpulte betheilige, brauche ich wohl kaum zu erwähnen. Die „Wacht am Rhein" von C. Wilhelm giebt, um dies nicht unbemerkt zu lassen, jedes Mal eine da capo-Nummer ab. —r.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Baden-Baden. Nach sieben Wochen hat R. Pohl am 12. die erste Salon-Chronik wieder geschrieben, denn nach und nach haben sich wieder Gäste eingefunden, sodaß die Herbstsaison noch recht belebt zu werden verspricht. Seit Anfang d. M. giebt das Kurorchester unter Könnemann's Leitung täglich wieder zwei Concerte, in denen sich bis jetzt die HH. Schotte (Violine), Oudshorn (Violoncell), Demnitz (Clarinette) und Heinickel (Cornet à piston) als Solisten hören ließen. Hoffentlich werden auch die klassischen Matinéen wieder aufgenommen. —

Baltimore. Ein interessantes Concert fand dort zum Besten des deutschen Hülfsfonds statt, in welchem u. A. eine junge Pianistin Katin Gaul das Auditorium zu stürmischen Ovationen hinriß. —

Cöln. Unter Leitung des Professor Gernheim wird in der nächsten Zeit eine musikalische Gedächtnißfeier für die im Kriege Gefallenen abgehalten werden. Zur Aufführung ist das „deutsche Requiem" von Brahms bestimmt. —

Hamburg. Am 10. fand zum Besten der Verwundeten ein interessantes Orchesterconcert statt. Die Damen Ernst, Börner und Marstrand sowie die HH. Kleinmichel und Brandt fungirten als Solisten. Der neue Theatercapellm. Metzdorf leitete das Ganze. Tannhäuser-, Meistersinger- und Weber's Jubel-Ouverture sowie ein Phantasiestück für Orchester von Metzdorf, das Dmoll-Concert von Rubinstein (Kleinmichel), das Hmoll-Capriccio von Mendelssohn (Fräul. Marstrand), die Gesangscene von Spohr (Brandt), Fidelio-Arie, Schumann's Hidalgo, Lieder von Metzdorf (Frl. Börner) und Freiligrath's „Hurrah Germania" (Frl. Ernst) bildeten das reiche und interessante Programm. —

Laibach. In der ersten Hälfte des November beabsichtigt man dort eine Beethoven-Feier zu begehen. An den beiden Festtagen wird eine Festvorstellung im Theater und ein großes Concert stattfinden. —

New-York. Das hundertste Concert, welches Thomas in dieser Saison im Central-Park-Garden gegeben hat, brachte u. A. Liszt's „Ideale", Wagner's Faust- und Beethoven's Egmont-Ouverture. — In der vierten Abendunterhaltung des Liederkranzes wurden u. A. Liszt's „Vor der Schlacht" und Wagner's Schlachthymne aus „Rienzi" gesungen. — Fast in allen bedeutenden Städten Amerika's bereitet man Beethoven-Aufführungen vor, so in Chicago die neunte Symphonie, in Milwaukee die Cdur-Messe, in Hoboken eine Symphonie, den Gefangenenchor aus „Fidelio" ꝛc. —

Petersburg. Die russische musikalische Gesellschaft hat in ihrem Repertoir für die beginnende Saison als Jubiläumsfeier ein großes Beethoven-Concert verzeichnet, welches in den December fällt. Die Ouverture „zur Weihe des Hauses" Op. 124 und die Missa solemnis sind zur Aufführung bestimmt, an der sich alle Gesangkräfte Petersburgs auf Wunsch der Großfürstin Helene betheiligen werden. — Für die übrigen Concerte der Gesellschaft ist u. A. Folgendes bestimmt: Motetten von Palestrina, Chöre aus Händel's „Israel", von Beethoven zweite und achte Symphonie, Ouverture Op. 115, Chor-Phantasie und „Meeresstille", Ouverturen zu den „Abenceragen" und zu „Rosamunde", Adur-Symphonie und „Walpurgisnacht" von Mendelssohn, eine Symphonie sowie mehrere Chöre von Schumann, Lear-Ouverture, Fragmente aus den „Trojanern" und Finale aus „Faust" von Berlioz, Faustsymphonie und „Hunnenschlacht" von Liszt sowie Ouverture und Fragmente aus den „Meistersingern". Für ein Symphonie-Concert und zwei Quartettabende ist Joachim gewonnen. — Der bevorstehende Weggang Bilse's wird allgemein bedauert; seine Concerte, die vorzügliche Executirung wie die interessanten Programme hatten ihm ein großes Auditorium erworben. Am 13. fand sein Benefizconcert statt, wozu er u. A. die „Eroica", Schumann's Genovefa-Ouverture, eine Serenade für Streichinstrumente von Volkmann, den ersten Satz der Ocean-Symphonie von Rubinstein, die „Aufforderung zum Tanz" von Weber-Berlioz ꝛc. gewählt hatte — und dazu ein Publicum von etwa tausend Menschen bei einem Entrée von einem Rubel! —

Salzburg. Am 11. wurde eine Dmoll-Messe des Hoforganisten Prof. Bruckner aufgeführt und fand große Theilnahme. —

Wien. Die Gesellschaftsconcerte beginnen am 20. November mit Händel's „Israel". — In der Hofcapelle am 18.: Messe in E, Graduale und Offertorium von Herbeck. —

Personalnachrichten.

— Die k. sächs. Kammervirtuosin Mary Krebs hat sich, nachdem sie kürzlich u. A. noch in einer Aufführung der Dreissig'schen Singakademie in Dresden das Sopransolo in Mozart's Requiem gesungen, in Folge verschiedener sehr ehrenvoller Einladungen auf eine größere Kunstreise nach Amerika in Begleitung ihrer Mutter begeben, deren Leistungen man dort ebenfalls mit großen Erwartungen entgegensieht. —

— Der Bischof von Eichstatt in Bayern will seine Seminarien nun auch zu einem größeren Domchor reorganisiren und hat hierzu den Redacteur der „Fl. Blätter für kath. Kirchenmusik" Franz Witt als Domcapellmeister berufen. Derselbe hat diese Stelle für ein Jahr übernommen, wird aber dann wieder nach Regensburg zurückkehren. —

— Pianist Alfred Richter (Sohn des jetzigen Thomascantors Prof. R. in Leipzig) ist in New-York zu dauernderem Aufenthalte eingetroffen. —

— Der hervorragende Barytonist Hr. Gura ist an der Leipziger Bühne kürzlich fest engagirt worden, desgleichen die Damen Frl. Bosse (bisher an der Wiener Hofoper), Frl. Stürmer von hier und Frl. Preuß von Hamburg. Frl. Bosse hat gesanglich bereits anerkennenswerthe Fortschritte gemacht, welche ihr schönes Organ um so vortheilhafter hervortreten lassen, und auch Frl. Stürmer verspricht eine treffliche und beliebte Sängerin zu werden; die ebenfalls sehr wohlklingende, gut geschulte Stimme füllt unsere große Bühne vortrefflich und auch das Spiel zeigt schon jetzt in Anbetracht ihres erst zweimaligen Auftretens öfters ganz überraschende Routine. —

— Frl. Zimmermann hat nach ihrem Weggange von Leipzig am Dresdener Hoftheater im „Freischütz", „Lohengrin" und „Tannhäuser" debütirt und gefallen. —

— Die ausgezeichneten Künstler Pianist Franz Bendel und Violoncellist Jules de Swert werden in kommender Saison größere Kunstreisen unternehmen. Bendel beabsichtigt u. A. nach Holland zu gehen. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Unter den in der Bibliothek der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien befindlichen Beethoven-Manuscripten befindet sich das Fragment eines Violinconcertes mit Orchesterbegleitung, das den Einleitungssatz vollständig und einen großen Theil des Hauptsatzes so weit ausgeführt enthält, um die ganze Idee der Anlage erkennen zu lassen. Hellmesberger beabsichtigt, dieses Bruchstück zu vervollständigen und zur Aufführung zu bringen. —

— Bei Schuberth und Co. in Leipzig erschien: Schuberth, J., Kleines musikalisches Conversations-Lexicon für Tonkünstler und Musikfreunde, achte verbesserte und stark vermehrte Auflage. Das Werk hat in seiner Neugestaltung nicht unerheblich gewonnen. Es liegen das erste und zweite Heft vor und das Buch wird, wie der Prospect sagt, in einigen Monaten in zehn Heften vollendet sein. Wir finden bei der Durchsicht dieser Hefte, welche bis Mitte D reichen, die Kunst-Koryphäen ziemlich ausführlich besprochen, z. B. Beethoven, Bach (Familie), Berlioz; auch die jüngeren bedeutenden Talente: Brahms, Bülow ꝛc. sind in einer Weise behandelt, welche befriedigen kann. Die Sprache ist prägnant und der Ausdruck bestimmt. Die Erklärungen der Fremd

wörter, auch der theoretische Stoff ist entsprechend vertreten. Wird so fortgefahren, so gestaltet sich das Werk zu einem recht brauchbaren Handbuch. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am Leipziger Stadttheater ist das Studium der „Meistersinger" wieder aufgenommen worden. — Am Wiener Hoftheater ist der oft versprochene „Rienzi" abermals ausgeblieben, wie überhaupt seit Frl. Gindele's Abgang das Repertoir unter dem Mangel einer Altistin sehr leidet. Für die „Meistersinger" ist noch kein Beckmesser gefunden (der frühere Vertreter dieser Rolle Campe ist leider gestorben). — Im Pester Nationaltheater haben die Proben zum „Tannhäuser" begonnen. —

Vermischtes.

— Orgelbaumeister Ladegast aus Weißenfels ist jetzt mit der Aufstellung seiner großartigen neuen Domorgel in Schwerin beschäftigt. Diese Orgel hat 84 Stimmen mit 4 Manualen sowie ein Crescendo und Decrescendo für das ganze Werk und gehört somit unter die bedeutendsten Orgeln Deutschlands. —

— Bei der Preisvertheilung der Industrie-Ausstellung in Cassel am 10. d. M. hat die Firma J. Blüthner in Leipzig den ersten Preis für ausgezeichnete Leistungen im Fache des Flügelbaues erhalten. — Die noch anderweitig ertheilten Preise auswärtiger Firmen werden wir in nächster Nummer registriren. —

— In Königsberg, einer Stadt von 100,000 Einwohnern mit einem der reichsten Theaterdirectoren, soll die Oper wegen der ungünstigen Zeitverhältnisse und wegen Mangel an geeigneten Vertretern des Heldentenorfaches sowie an den erforderlichen Musikern für die Blechinstrumente in der nächsten Saison ganz wegfallen! —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.

5. Michael Haydn.

Das nachfolgende kleine Schreiben, dessen Original Herr Julius Radesey in Wien besitzt, wird nur Scherzes halber mitgetheilt. Joseph Haydn's jüngerer Bruder Michael liebte bekanntlich einen guten Trunk. Mozart's Vater schreibt im Jahre 1778: „Nachmittags spielte Haydn (damals Organist an der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg) bei der Litaney und Te Deum laudamus, wo der Erzbischof zugegen war, die Orgel, aber so erschrecklich, daß wir alle erschraken und glaubten, es werde ihm wie dem seel. Adlgasser ergehen (der auf der Orgel vom Schlag getroffen wurde). Es war aber nur ein kleiner Rausch, der Kopf und die beiden Hände konnten sich gar nicht mit einander vergleichen." Darauf antwortete Mozart: „Wegen dem Rausch des Haydn habe von Herzen lachen müssen, — wenn ich dabei gewesen wäre, hätte ich ihm gleich ins Ohr gesagt: Adlgasser. — Es ist doch eine Schande, wenn sich ein so geschickter Mann aus eigener Schuld in Unfähigkeit setzt, seine Schuldigkeit zu thun, bei einer Function, die zur Ehre Gottes ist, wo der Erzbischof und der ganze Hofstaat da ist, die ganze Kirche voll Leute ist, das ist abscheulich." Uebrigens hat diese kleine üble Neigung seinen künstlerischen Leistungen wenig Eintrag gethan, und auch Mozart wußte nicht blos seine Compositionen wohl zu schätzen, sondern stand auch persönlich später mit ihm stets im besten Einvernehmen. Man vergleiche nur weiter unten den Brief Mozarts vom August 1788. Doch verdankt er eben dieser vaterländischen Musikantenschwäche, daß nun sein Portrait im sogenannten „Haydnstübchen" im St. Peterskeller zu Salzburg thront, wo er sein Lebenlang die Mußestunden am liebsten zubrachte. Der Brief lautet:

Salzburg den 7ten 10br 799.

Beßter Herr P. Wolfgang!

Sie haben Sich in Erfüllung Ihres Versprechens als einen Mann gezeigt, und für beydes, den Wein sowohl als die Gans, die wir aber erst morgen verzehren werden, empfangen Sie nun meinen verbindlichsten Dank. Vielleicht kömmt einmal die Zeit, wo ich mich thätiger gegen Sie werde erweisen können, besonders wenn mittlerweile Ihr rother Wein ankommen sollte; da würd ich Ihnen gewiß fleißig mittrinken helfen. Oder verlangen Sie eine andere Gefälligkeit von mir? Sie kennen mich ja und wissen, daß ich absonderlich auf dem Lande viel vergnügter und meistentheils bei gutem Appetite bin. Leben Sie wohl! Empfehlen Sie mich dem Hr. Pfarrer P. Jacob und allen Uebrigen Ernt und Herent. Bleiben Sie mir noch ferner gewogen! was mich anbelangt, bin und bleib ich wie allemal

Ihr
aufrichtigster Freund
Joh. Michael Haydn.

[Außen:] S. P. An den Hochwürdigen Herrn P. Wolfgang in Arnsdorf.
Sammt einem Zacker (Handkorb)
Serviet und 2 Flaschen.

6. Mozart.

Das nachfolgende im Besitz des Herrn Director Krandling in Dresden befindliche Briefchen ist Nachschrift zu dem langen interessanten Schreiben vom 26. September 1781 (Mozart's Briefe No. 172). Er gewinnt an Interesse durch die Worte der Arie aus der „Entführung aus dem Serail" von der Hand seiner geliebten Constanze, die damals erst seine Braut war. Sie muß dem Vater die Verse aufschreiben, über die sich Mozart mit den Worten beschwert: „Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anbelangt, so sollen sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen ständen." Das „Hui" veränderte er dann wenigstens in „schnell". Uebrigens ist die Orthographie darin Constanzens Antheil, sie lag sich zeitlebens mit der deutschen Rechtschreibung stark in den Haaren. Der Zettel lautet:

1.

Mon tres cher Pere

Verzeihen Sie mir wenn Sie diesmal ein wenig mehr für den Brief zahlen müssen; — ich hab ihnen doch wenigstens eine idee vom Ersten Ackt geben wollen, um auf das ganze schlüssen zu können. — und mit weniger hätte ich es nicht machen können. Ich hoffe ihr Schwindel wird nachlassen; — wegen meiner Schwester haben sie mich, weil es so unerwartet war, ziemlich erschreckt, ich hoffe, sie wird sich nun besser befinden. — ich küsse sie 1000 mal und ihnen küsse ich 100 mal die Hände und bin ewig dero

gehorsamster Sohn
W. M. Mozart.

[Auf der anderen Seite von Constanzens Hand:]

Constanze

ach ich liebte
war so glücklig,
kannte nicht der liebe schmerz:
schwur ihm treue
dem geliebten
gab dahin mein ganzes Herz,
doch im Hui schwand meine freude
trennung war mein banges loos;
und nun schwimmt mein Aug' in thränen
Kummer ruht in meinem schoos.

2.*)

Vienne ce 18 de Juni 1783.

Mon très cher Père!

Ich gratuliere, Sie sind Gros-Papa! — Gestern früh den 17ten um halb 7 Uhr ist mein liebes Weib glücklich mit einem großen, starken und kugelrunden Buben entbunden worden; — um halb 2 Uhr Nachts fiengen die Schmerzen an — folglich war es mit dieser Nacht um alle Ruhe und Schlaf für beyde gethan. — um 4 Uhr schickte ich um meine Schwiegermutter — und dann um die Hebamme; um 6 Uhr kam sie im Stuhl — um halb 7 Uhr war alles vorbey — Meine Schwiegermutter bringt nun alles das Ueble was sie ihrer Tochter ledigerweise zugefügt hat, nun wieder mit allem guten herein. — sie bleibt den ganzen Tag bey ihr. —

*) Der nachstehende neue Brief, dessen Original in Privathänden ist, schließt sich an No. 226 in „Mozart's Briefen". Nicht ohne Werth ist es hier zu erfahren, daß Mozart „bey Wasser aufgezogen". Wer jedoch damit seinen verhältnißmäßig frühen Tod in Verbindung bringen wollte, würde vergessen, daß seine Schwester Marianne, der es nicht besser ergangen, eine sehr alte Frau geworden ist. — Baron Raymund Wezlar, „der Jud Wezlar", war damals Mozart's Hausherr. Das „liebe dicke fette Buberl" starb übrigens bald.

Mein liebes Weib, welche ihnen die Hände küßt, und meine liebe Schwester von Herzen umarmt, befindet sich, so viel es diese Umstände zulassen, recht gut; — Ich hoffe zu Gott, daß, da sie sich gut hält, sie ihr Kindbett auch glücklich überstehen wird. — Auf das Milchfieber habe ich Sorge! — denn sie hat ziemliche Brüste! — Nun hat das Kind wieder meinen Willen, und doch mit meinem Willen eine Säug-Amme bekommen! — Meine Frau, sie sey es im Stande oder nicht, sollte niemalen ihr Kind stillen, das war immer mein fester Vorsatz! — allein einer andern Milch sollte mein Kind auch nicht hineinschlucken! — sondern bey Wasser, wie meine Schwester und ich, will ich es aufziehen. — — allein — die Hebamme, meine Schwiegermutter und die meisten Leute hier haben mich ordentlich gebeten ich sollte das nicht thun, nur aus dieser Ursache weil hier die meisten Kinder beym Wasser darauf gehen, indem die Leute hier nicht damit umgehen können — das hat mich nun bewegt — nachzugeben — denn — ich möchte mir nicht gerne einen Vorwurf machen lassen. —

Nun wegen der Gevatterschaft! — Hören Sie was mir geschehen ist. — ich ließ die glückliche Entbindung meiner Frau gleich dem Baron Wetzlar (als meinen wahren guten Freund) benachrichtigen; — er kam gleich darauf selbst — und offerirte sich zum Gevattern — Ich konnte es ihm nicht abschlagen — und dachte bey mir, ich kann ihn deswegen doch Leopold nennen — und als ich das dachte — so sagte er voll Freuden — ach, nun haben Sie einen Raymundl — und küßte das Kind — was war also zu thun — ich ließ den Buben also Raymund Leopold taufen. — Ich kann ihnen aufrichtig gestehen, daß wenn Sie mir nicht ihre Meinung darüber in einem Briefe geschrieben hätten, ich mich sehr embarassirt würde befunden haben — und ich wollte nicht gut stehen, ob ich es ihm nicht etwa rund abgeschlagen hätte! — ihr Brief tröstet mich aber daß Sie mit meinem Verfahren nicht unzufrieden seyn werden! — er heißt ja doch auch Leopold.

— Nun muß ich schließen, — ich küsse ihnen sammt meiner Kindbetterin 1000 mal die Hände, und wir umarmen 1000 mal unsere liebe Schwester und sind ewig dero

gehorsamsten Kinder
W. F. C. Mozart.

Es sei hier auch ein Brief von Mozart's Vater an seine Tochter in Salzburg aus Wien den 14. Febr. 1785*) angeschlossen, aus dem zwar einzelne Stücke bekannt sind, der aber niemals im vollen Zusammenhang mitgetheilt wurde. Zunächst kommt eine Beschreibung der Fahrt von München nach Wien, dann heißt es weiter:

Am Freytag um 1 Uhr waren wir in der Schullerstr. No. 846 im ersten Stock. — Daß dein Bruder ein schönes Quartier mit aller zum Haus gehörigen Auszierung hat, mögt ihr daraus schließen, weil er 460 fl. Hauszins zahlt. Den nämlichen Freytag Abends fuhren wir in sein erstes Subscriptionsconcert, wo eine große Versammlung von Menschen von Rang war. Jede Person zahlt für diese 6 Fastenconcerte einen Souverain d'or oder 3 Duggatt. Es ist auf der Mehlgrube; er zahlt für den Saal jedesmahl nur ein halb Souverain d'or. Das Concert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich; außer den Sinfonien sang eine Sängerin vom welschen Theater 2 Arien; dann war ein neues vortreffliches Clavierconcert vom Wolfgang, wo der Copist, da wir ankamen, noch daran abschrieb, und dein Bruder das Rondeau noch nicht einmahl durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen mußte. Daß wir da viele Bekannte angetroffen und mir alles zulief, kannst dir leicht vorstellen: bey andern aber wurde aufgeführt. Am Samstag war abends Hr. Joseph Haydn und die 2 Baron Todi bey uns, es wurden drei neue Quartetts gemacht, aber nur die 3 neuen, die er zu den andern 3, die wir haben, gemacht hat, — sie sind zwar ein bischen leichter, aber vortrefflich componirt. Hr. Haydn sagte mir: ich sage ihnen vor Gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und dem Nahmen nach kenne, er hat Geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft. Am Sontag abends war im Theater die accademie der ital. Sängerin Laschi, die izt nach Italien reiset. Sie sang 2 Arien, es war ein Violoncello-Concert, ein Tenor und Baß sang je eine Aria und dein Bruder spielte ein herrliches Concert, das er für das Paradis nach Paris gemacht hatte. Ich war hinten nur 2 Logen von der recht schönen würtenb. Prinzessin neben ihr entfernt, und hatte das Vergnügen alle Abwechslung der Instrumente so vortrefflich zu hören, daß mir vor Vergnügen die Thränen in den Augen standen. Als dein Bruder weg ging, machte ihm der Kayser mit dem Hut in der Hand ein Complim. hinab und schrie bravo Mozart. — als er herauskam zum Spielen, wurde ihm ohnehin zugeklatscht. — Gestern waren wir nicht im Theater, denn es ist alle Tage Accademie, — — — Heute abends ist wieder Concert im Theater, dein Bruder spielt abermahl ein Concert. Ich werde verschiedenes neues von deinem Bruder mitbringen. Der kleine Carl sieht deinem Bruder ganz ähnlich. Ich fand ihn recht gesund, allein zu Zeiten haben die Kinder Anstoß wegen der Zähne, — das Kind ist übrigens sehr angenehm, denn es ist ungemein freundlich und lacht so oft man's anredet: ich habe es erst ein einzigesmahl ein bischen weinen, aber gleich den Augenblick wieder lachen sehen. —

Gestern den 15. war wieder ein Concert im Theater für ein Mädel die charmant singt, dein Bruder spielte das neue große Concert ex D magnifique etc. Heut gehn wir in eine Hausaccademie zum Salzb. Agenten Hrn. v. Ployer. — — — Dein Bruder Schwägerin ich und Marchand küssen euch millionenmahl und bin ewig eur redlicher Vater Mozart.

*) Autograph im Besitz des Herrn R. Brockhaus in Leipzig.

3.*)

Liebste Schwester! —

Mit Recht könntest du böse auf mich seyn! — wirst du es aber auch dann seyn, wenn du mit diesem Postwagen die neuesten Klavierstücke von mir erhaltest? —

Da du überzeuget seyn wirst, daß ich dir gewiß täglich alles mögliche gute wünsche, so wirst du auch darüber hinausgeben, daß ich mit meinem Glückwunsche zu deinem Namenstage etwas spät nachhinke;**) — liebste Schwester; — Ich wünsche dir von ganzem Herzen, von ganzer Seele, alles das, was du dir selbst am ersprießlichsten zu sein glaubest, und hiermit Punctum. —

Liebe Schwester! — du kannst nicht zweifeln daß ich viel zu thun habe — du weißt auch recht gut daß ich zum Briefschreiben etwas faul bin; — nemme mir es also nicht übel, wann ich dir selten schreibe; — dieses soll aber dich nicht abhalten, mir öfters zu schreiben; — so ungerne ich Briefe schreibe, so gerne erhalte ich deren. — auch hast du mehr Stoff zu schreiben als ich, da mich in Salzburg mehr Sachen interessiren als dich in Wienn. —

Nun muß ich dich um etwas bitten; — Ich möchte gerne daß mir der Haydn seine 2 Tutti-Messen, und die Graduali so er geschrieben, in Partitur auf eine Zeit lehnte; — ich würde sie mit allem Dank wieder zurückschicken. — es ist nun eben ein Jahr daß ich ihm geschrieben, und ihn zu mir eingeladen habe, aber er hat mir nicht geantwortet; — im antworten scheint er mir viel gleiches mit mir zu haben, nicht wahr? — Ich bitte dich also recht sehr mir diese Sachen auf diese Art zu wege zu bringen; — lade ihn zu dir hinaus, und spiele ihm von den neuern Sachen vor; — das Trio,***) und quartett wird ihm nicht mißfallen. — adieu, liebste Schwester! — sobald sich wieder neue Musik sammelt, so werde ich sie dir schicken; — ich bin ewig

dein aufrichtigster Bruder
W. A. Mozart.

P S. Meine Frau empfiehlt sich dir bestens und wir beiden unsern lieben Hrn. Schwagern.

P. P. Um dir über den Punct in Betref meines Dienstes zu antworten, so hat mich der Kayser zu sich in die Kammer genommen, folglich förmlich dekretirt; einsweilen aber nur mit 800 fl. — es ist aber keiner in der Kammer der soviel hat. — auf dem Anschlagzettel, da meine Prager Oper Don Giovanni (welche eben heute wieder gegeben wird) aufgeführt wurde, auf welchem gewis nicht zuviel steht, da ihn die k. k. Theaterdirection herausgibt, stunde; — die Musik ist von Hr. Mozart, Kapellmeister in wirklichen Diensten seiner k. k. Majestät.

*) Das nachfolgende Schreiben ist im Besitz des Herrn Senator Culemann in Hannover. In „Mozarts Briefen" ist nach Nissen nur die Nachschrift desselben mitgetheilt. Er stammt aus dem August 1788. Die dort ausgesprochene Vermuthung, daß der Brief Geldverhältnisse berührt habe, erweist sich also als unrichtig.

**) Anna ist am 26. Juli.

***) In Edur, Köchel's Katalog No. 542.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 7. October 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 41.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ein Rückblick auf Spontini's Vestalin.

Wenn unter den dramatischen Tondichtern der jüngsten Vergangenheit Jemand zu schnell und stark in Vergessenheit gerathen ist, so ist dies unstreitig Spontini. Allerdings lassen sich sein Styl, seine ganze Anschauungsweise von einer gewissen, allmählich immer starrer sich abschließenden ächt romanischen Einseitigkeit nicht frei sprechen, in Folge deren es ihm versagt blieb, mit deutscher Tiefe aus dem Born unserer Affecte und Empfindungen zu schöpfen, mit deutscher Innerlichkeit den Stoff in formeller und seelischer Beziehung zu durchgeistigen, auszubauen und zu erschöpfen; auch war seine Begabung eine im Vergleich zu Rossini und anderen seiner Landsleute nur mäßig zugemessene; eins aber adelt seine Schöpfungen vor denen anderer Romanen, das ist das Charaktervolle derselben. Während selbst sogar mancher hervorragende deutsche Tondichter eine auffallende Schwäche in Bezug individueller Charakterisirung zeigt, während z. B. Weber seine Helden zuweilen mit schmachtenden Ritornellen ausstattet, ja Spohr dieselben mit leisen Phrasen einführt, als ob ein Spitzbube auf die Bühne schliche, erkennt man bei Spontini schon aus wenigen Accorden des Vorspiels, ob der Held, die Geliebte, der König, der Priester auftritt und was diese Personen beseelt. Diese Charakterisirung ist, wenn auch sonst wie gesagt in minder tieferer Ausdrucksweise, doch bei Sp. stets so prägnant gezeichnet, daß man gar nicht auf die Bühne zu sehen braucht und doch weiß, wer auftritt und welche Affecte die herrschenden sind. Diese Seite macht namentlich für den Studirenden seine Werke zu einer wahren Fundgrube der Erlangung entschiedener, charaktervoller, ausgeprägter Zeichnung; grade bei einem mit so ascetischer Resignation alles unnöthige Beiwerk abstreifenden Tondichter wie Spontini kann er lernen, wie man mit oft erstaunlich einfachen Mitteln sich Entschiedenheit der Darstellung aneignen kann. Selten verwendet zugleich vor Wagner ein Componist mit solcher Treue den Charakter der einzelnen Instrumente und Tonfarben, wählt ein Autor so charakteristische und treu durchgeführte Motive für seine Schilderungen, declamirt ein Tondichter mit solcher Prägnanz. Namentlich sind Spontini's Recitative, natürlich in französischer Sprache, aus diesem Grunde als ganz mustergültig zu bezeichnen. Allerdings darf man hierbei die große Einseitigkeit Sp.'s nicht übersehen, daß er nicht hinreichend zu individualisiren vermochte. Seine Personen sind für ihn gewissermaßen abstracte Begriffe, wie Held, König, Priester, Geliebte rc., weiter nichts; seine Helden haben alle dieselbe Physiognomie, seine Könige, seine Priester desgleichen, seine Frauengestalten sind für ihn stets nur die hochgeborne noble amante rc. Insoweit schildert er ihre Affecte stets mit einer oft wahrhaft ergreifenden Wahrheit, zeichnet er sie mit ächt plastischer Schärfe, aber Alle haben den gleichen Typus der betreffenden Gattung. Uebersieht man diese in seiner romanischen und zugleich gewissermaßen napoleonischen*) Natur begründeten Einseitigkeiten ebensowenig als die seiner Benutzung der technischen Mittel und formellen Structur, so sind Spontini's dramatische Schöpfungen wie gesagt als höchst werthvolle Vorbilder, als ächt plastische Reliefdarstellungen der allgemeineren Beachtung stets auf's Neue zu empfehlen.

Diejenige Oper, in welcher Spontini noch am Frischesten

*) Spontini war recht eigentlich der Repräsentant glanzvollen kriegerisch heroischen Cäsarenthums. Deswegen hielt ihn Napoleon I. und Friedrich Wilhelm III. als großer Freund militärischen Glanzes hoch in Ehren. Sp. war aber auch so sclavisch überzeugt und durchdrungen von seiner Mission, daß, als Richard Wagner ihm eine Oper vorlegen wollte, Sp. entgegnete: „jeune homme, was wollen Sie denn noch componiren? Wollen sie Römer, so haben Sie meine „Vestalin“, wollen Sie Griechen, da haben Sie meine „Olympia“, wollen Sie Spanier, da haben Sie meinen „Cortez“, wollen Sie Indier, da haben Sie meine „Nurmahal“. —

und Freiesten seine Personen und deren Affecte zeichnet, ist und bleibt die „Vestalin“. Seine späteren Opern erheben sich allerdings über diese in Bezug auf Schärfe und Ausgeprägtheit der Charakteristik und Recitation, werden aber in Betreff von Ursprünglichkeit und Wärme der Erfindung allmählich immer schwächer und kühler. Ueber die „Vestalin“ aber hat unlängst Franz Poland, Sohn eines sehr tüchtigen Mitgliedes der Dresdener Hofcapelle und selbst ein hervorragender und zugleich wissenschaftlich wie künstlerisch in jeder Beziehung hochgebildeter Violinvirtuose unter dem Titel „Die Musik eine Sprache“ bei A. Brauer in Dresden ein ganz interessantes Schriftchen veröffentlicht, in welchem er theils in einem ausführlicheren Vorwort theils an der „Vestalin“ selbst seine im Titel aufgestellte Behauptung eingehend nachweist. Diese analysirenden Betrachtungen sind mit so großer Wärme und verständnißvoller Durchdringung des Stoffes geschrieben, daß wir nicht unterlassen mögen, in Betreff letzterer mit Genehmigung des Vf. das Buch in möglichst unverkürzter Weise für sich selbst sprechen zu lassen, um unseren Lesern eine entsprechend klare Einsicht in die Auffassung dieses interessanten Gegenstandes zu verschaffen. —

„Vorzüglich sprechend ist die Musik in Spontini's „Vestalin“, in der Sp. das unverkennbare Studium von Gluck und Mozart mit dem tiefsten Feuer des Südländers und mit der Grazie französischer Musik verwerthet und besonders im zweiten Acte ein nahezu unübertreffliches Muster des musikalischen Drama's, der musikalischen Tragödie geschaffen hat.

Der Text bildet eine würdige Grundlage des großen Kunstwerkes, dessen Gegenstand der gefährlichste Kampf der mächtigen, wohlberechtigten Leidenschaft eines echten Helden um sein und seiner Geliebten Lebensglück mit den fast eben so mächtigen Hindernissen der großen Welt bildet. Dem Helden stehen auch nur bedeutende Charaktere theils zur Seite, theils gegenüber. Der Römer Licinius kehrt als Triumphator zurück; vorher unbekannt, durfte er nicht wagen, um seine Geliebte Julia, die Tochter eines angesehenen Patriziers, zu freien; sie zu erwerben war das ganze Ziel seines Ehrgeizes; aber bei seiner Rückkehr findet er sie zur Vestalin und dadurch zur Ehelosigkeit gegen ihre Neigung verurtheilt. Es gilt somit den Kampf mit der Staatsreligion. Ihm zur Seite steht sein Freund Cinna, nicht mit leichtsinniger Schwärmerei, sondern nachdem er sich überzeugt hat, daß seine berechtigten Besorgnisse den Freund von dessen gefährlicher Leidenschaft nicht heilen können. Bei Julia siegt die ebenbürtige Leidenschaft über aufgezwungene Pflicht, die Liebe ist stärker als die Todesfurcht. Ihr steht warnend die Oberpriesterin zur Seite, von ihrer Würde durchdrungen, und doch nicht ohne Mitleid. Dem Helden steht der Oberpriester gegenüber, der seine Würde fühlt und seine Pflicht, den Schutz der Staatsreligion, kennt, der Willkür eines Triumphators männlich fest entgegentritt, aber doch endlich der Macht der Verhältnisse seiner nicht unwürdig zu weichen versteht, während andererseits das anscheinend Wunderbare der Rettung dem Stücke einen sehr wirkungsvollen Zauber der Romantik verleiht, der durch die nahe liegende Aehnlichkeit des Stoffes mit der Nöthigung in ein Kloster ohne Beruf unverkennbar mächtig erhöht und unseren Zeiten näher gebracht wird. Dazu kommt noch das interessante Schlaglicht auf den Todeskeim der großartigen Römischen Weltherrschaft, auf den Bürgerkrieg, den Licinius infolge des Todesurtheils des Oberpriesters gegen Julia nicht mehr vermeiden kann. —

In der Musik ist Wahrheit und Schönheit echt poetisch verschwistert. Die Melodien sind ebenso einfach als schön, in der Scala liegend, in öfterer Wiederholung und doch immer wirksam durchgeführt.

Die Ouverture athmet die ganze südliche Gluth und Trauer unglücklicher Leidenschaft im düsteren und durch die Figuren doch so stürmisch bewegten Dmoll, in welchem schon die ernst feierliche Einleitung auf das Ganze bezeichnend und großartig einfach mit Spannung vorbereitet. Das Thema des Allegro's drückt jene Gluth und Beklommenheit trefflich aus, dann fühlt man aus dem stufenweisen Niedersteigen der Melodie die Reflexion über die schweren Hindernisse und sodann die Nichtbeachtung derselben in der Adur-Auflösung, voll des Ausdruckes süßer Liebe. Nun folgen ihm beglückende Träume und Bilder und die Ausdrücke der Entschlossenheit im Kampfe für sie in glänzender Durchführung der Themen.

In der ersten Scene drückt die zitternde Bewegung der Einleitung das Herzklopfen des Licinius aus, der schon früh am Tempel der Vesta in der Nähe der Geliebten weilt. In dem Recitativ ist das innigste Wohlwollen des Freundes Cinna, der jenen dort trifft, das Vertrauen erflehende Zureden, die freundlich ernste Warnung der Freundschaft sprechend ausgedrückt. Wie einfach und treffend ist die Erklärung Cinna's: „Du fliehest mich umsonst“ in der darauf prestissimo folgenden, anfangs gleichsam aufgehaltenen, dann immer wieder forteilenden Figur des Orchesters geschildert! Die Scene führt in das Geheimniß ein, das der Freund dem erschrockenen Freunde auf dessen wohlwollendes, besorgtes Drängen endlich offenbart. „Was gilt mir Rom und mein Ruhm und mein Leben!“ singt der Held, vom stolzen Aufschwunge zur Emoll-Terz zu tiefer Wehmuth herabsinkend und mit Entschiedenheit sich wieder erhebend. Die Warnung des Cinna: „Was vermag man gegen die Götter!“ ist von einer mehrmals wiederholten auf- und absteigenden, offenbar sehr bezeichnenden Baßfigur begleitet, in der eben zwei Ideen ihren Ausdruck finden konnten: sie kann eine plötzlich hervorbrechende Macht, einen Sturm, bedeuten, der den Frevler immer wieder zur Tiefe wirft, oder auch das ohnmächtige Anstreben des Frevlers, der immer wieder zurückweichen muß.

Der mysteriöse Eingang zum Gesange der Vestalinnen Larghetto con moto ist bezeichnend, vom Meister mit vollem Rechte als religiös bezeichnet. Es ist der Morgengesang; die unsterbliche Vesta soll ihre Strahlen dort in ihren Tempel ausgießen, die Göttin, welche (die Göttin des Lichts), wie die Oberpriesterin mit edlem Stolze singt, der Erdkreis anbetet. Das Bdur $^3/_4$ im Baß im Grundton, dann in den Oberstimmen in Vierteln, in der Terz, Quinte, Sext mit Beibehaltung der vorhergegangenen Intervalle mit Vorschlägen angeschlagen, bezeichnet würdig das Erwachen, das Dämmern, gleichsam in dem Lichtstrahlen ähnlichen Aufspringen der Vorschläge versinnlicht. Die Stelle zaubert die entsprechende Stimmung hervor, die Achtelbewegung im zweiten Tacte mit ihren wechselnden Harmonien malt hier und in den folgenden Tacten in's feierliche Esdur übergehend, in ihrem einfachen Ernst die Erhebung zum Gebet, ja die Pflicht dazu, und steigt im vierten Tacte nach As- und Bdur in trefflich gezeichneter Unterwürfigkeit achtelweise die Scala herab, um sich wieder zum feierlich bangen, dringenden Gebete zu erheben und flehend wieder zweiachtelweise in der Scala herabzusteigen. Die gegen das Ende des Ritornells wiederholt um ein Intervall in As und Es auf und nieder wogenden, von den in zerlegten Octaven von Es sich wiegenden Bässen begleiteten Terzen drücken das andächtigste, innigste Fle-

hen unverkennbar aus. Ueberall Ernst und Würde, keine Heuchelei, kein hohles Pathos, das ganze Stück sogleich im Eingange scharf gekennzeichnet, versetzt die Zuhörer ganz in die entsprechende Stimmung. Meisterhaft ist die Verbindung des erhabenen Gebets mit der geheimen Klage der unglücklichen, wider ihre Neigung zur Vestalin gezwungenen Julia. Die für sie über den würdevollen Chorgesang gelegten, so rührend klagenden Sexten bilden einen schönen Contrast in einfacher künstlerischer Harmonie der Form ohne Dissonanzen. Die mit Bmoll einfallende Bewegung bereitet das strenge Verdammungsurtheil vor, das die Oberpriesterin, scharf in Fdur einfallend, und nach dem einen idealen Abgrund schön bezeichnenden Bmoll hinuntergehend, über eine pflichtvergessene Vestalin ausspricht. Die abermals zitternde Bewegung des Orchesters drückt das Entsetzen der Oberpriesterin über ihre eigenen Worte, über den Verrath am Heiligthume treffend aus. Mit der Sehnsucht der Liebe gemischt ist die zweite Klage Julia's über ihr Entsetzen beim bloßen Namen der Vesta. Rührend ist dann ihre Klage über ihre Thränen in der herrlichen Bdur-Melodie, zu welcher die reflectirende Baßbewegung der inneren sanft schmerzlichen Bewegung Julia's entspricht. Im folgenden Recitativ warnt die Oberpriesterin die unglückliche Julia, deren Traurigkeit sie bemerkt hat, schildert ihr die Sicherheit vor den Gefahren der Liebe, den Frieden, die Ehrenbezeigungen in ihrem Stande in würdevoll stolzem Schlusse von As nach Es; und sofort entgegnet Julia in grellem Edur von der oberen Terz nach der Quinte aufspringend und nach der schmerzvollen kleinen Secunde hinabsinkend: „Und der Fehler eines Augenblickes verdammt uns zum Tode!“ Die Oberpriesterin schließt in Adur und ihre Arie leitet ein schmerzlicher Seufzer Julia's mit der hohen Septime nach der Quinte zur Terz herabgehend ein.

Diese Arie der Oberpriesterin für eine großartige Altstimme drückt den ganzen Stolz, die Sicherheit einer Oberpriesterin aus, die, von ihren Standespflichten erfüllt, über den Gefahren der Liebe erhaben zu sein sich rühmt und die jugendliche Julia, deren Thränen sie bemerkt hat, davor warnt. Schon die einleitenden vier Adur-Accorde in der Septime *ff* emporsteigend sind bezeichnend. Dann folgt das entschiedene Ddur mit den trommelnden Baßvorschlägen. Sie nennt die Liebe ein grausames, treuloses Ungeheuer und läßt Erfahrungen durchblicken, wie wol manche Klosterfrau früher machte. Der Abgrund, in dem die Liebe, wie sie singt, geboren wurde, ist trefflich in der sich immer wieder öffnenden und schließenden Baßbegleitung in Achteln und der Abscheu und Schrecken davor in der zitternden und drängenden Octavenbegleitung in Sechszehntheilen gezeichnet. Die Liebe überschwemme die Welt mit Unglück und Verbrechen, das drückt der fieberisch in gleichartiger Figur auf und nieder arbeitende Baß aus; die Erhebung der Stimme nach der Septime und dann in die None in Edur drückt das Vorwurfsvolle, Unwiderlegliche aus. Die Stimme verweilt dann länger auf dem Grundton bei gleichartiger auf- und niedersteigender Baßbewegung, das kennzeichnet feste Ueberzeugung, das Ausweichen aber von A nach dem harten Fdur bei den Gräbern, welche die Liebe gräbt, das Entsetzen. Das Ritornell beruhigt sich in einfach rührender Weise bis zum Andante, das Julia in ergreifender Weise vor Verirrungen der Liebe warnt. Man hört in der Begleitung das wohlwollendste Zureden, das im fünften und sechsten Tacte das Eitle und Thörichte sträflicher Liebe überzeugend zu malen scheint. Sie kommt auf das Ungeheuer Liebe in voriger Weise mit künstlerischer Einheit des Stückes zurück, die Darstellung wird noch ungestümer und eindringlicher — die Begleitung vereinfacht und beruhigt sich, und Julia bittet bei allen Göttern und bei der Vesta, vom Triumphe des heimlich Geliebten fern in den Tempelmauern begraben bleiben zu dürfen. Es läßt sich kein rührenderes und gleichsam zugleich überzeugenderes Flehen in der Musik denken. Der Baß, der dieselbe langsam reflectirende Bewegung in mehreren Lagen abwärts wiederholt, deutet gleichsam verschiedene Gesichtspuncte für die Gewährung ihres Flehens an. Die Oberpriesterin weist sie ab, kurz und trefflich ausgedrückt im Ritornell mit Emoll nach der Septime in Fdur. Schön und tief, echt geheimnißvoll ist die Harmonisirung zur heiligen Flamme. Aus Julia's Händen muß der Sieger die unsterbliche Krone erhalten. Die in der Fdur-Septime aufspringenden Accorde drücken eben so treffend den Stolz dieses Gedankens aus. Julia zittert und beklagt ihr Schicksal in weichem Bdur, das aber dann in Moll, verzweiflungsvoll bewegt, übergeht und in hartem F und C endet. Köstlich ist nun ihre Klage, daß sie vergeblich auf das höchste Glück des Wiedersehens hat verzichten wollen. Dieser Wunsch schon muß der strengen Göttin genügen, singt sie mit Schwung und bittender Ueberzeugung.

Nun wagt J. nach einer weichen, gleichsam schüchternen Frage der Oboe mit schönem Doppelschlage, dieselbe wiederholend, den Namen Licinius auszusprechen. In süßer Melodie verweilt sie bei dem Gedanken, ihn wieder zu sehen und zu hören, in Allegro non tanto, das zugleich immer wieder ihre Berechtigung zu solchem Gefühl in einer gewissen Sicherheit, aber auch ihre Seufzer ausdrückt, indem die Melodie sich in dem Gedanken des Wiedersehens wiegt, und immer wieder einen ihre ganze Seele erfüllenden gesteigerten Aufschwung nimmt. Aber verzweiflungsvoll bricht dann im Agitato Hmoll das verletzte Pflichtgefühl der Vestalin hervor, die fortschleudernde Begleitungsfigur zeichnet merkwürdig treffend ihre Selbstverwerfung. Würdevoll tritt der Triumphmarsch ein, der ihr Flehen zu den Göttern um Gnade, ihr Entsetzen, den geliebten Triumphator so wiedersehen zu müssen, übertönt.

Wie der vorige Marsch, so drückt die Fortsetzung desselben mit Chor in Hdur und Fisdur den freudigen Stolz, das Beherrschen, Bekämpfen, Besiegen, die Genugthuung darüber in mehreren musikalischen Zügen aus. Ein entschiedenes Fdur-Tremolo leitet kurz das Auftreten des Triumphators Licinius ein. Feierlich wird Julia von der Oberpriesterin zur Weihe des kostbaren Lorbeers für den Sieger aufgefordert, und nun entwickelt sich der feierliche fromme Gesang zu dieser Ceremonie, während deren Licinius von Julia gekrönt wird, mit dem fortwährenden Tremolo im ersten halben Tacte der Bässe, das so unverkennbar den heftigen Herzschlag, das gespannte Zittern der beiden Liebenden in dieser erschütternden Lage wiedergiebt, während Licinius ihr zuflüstert, daß sie ihn in der Nacht im Tempel zu erwarten hat. Der folgende Chor $^3/_4$ in C drückt die weihevolle Verherrlichung des Siegers durch die keuschen Priesterinnen der Vesta aus und schließt mit lebhafter, freudiger, in den punctirten Noten den kriegerischen Charakter des Festes bezeichnender Bewegung in der Begleitung. Das $^2/_4$ Bdur mit seinem Baßtremolo kehrt wieder, Julia reicht dem Sieger den Preis des Sieges, ihr Gesang drückt in der hohen aufseufzenden und wieder zurücksinkenden Lage zugleich ihre Leiden aus, und endlich wagt sie auch die Aeußerung, der Lorbeer solle auch ein Denkmal ihrer gegenseitigen Liebe sein, sich zur verminderten Septime von A erhebend und darauf, gleichsam er-

schöpft in diesem kühnen Aufschwung zurücksinkend, dann aber wieder entschieden sich aufraffend und hierauf weicher schließend. Licinius flüstert ihr wie vorher mitten unter dem feierlichen Gesange der Vestalinnen, die seinen Sieg preisen, sein Erscheinen des Nachts im dunklen Porticus des Tempels zu, Beide wiederholen, der Lorbeer sei ein Denkmal ihrer Liebe. Es folgt noch mehr Triumphgesang, welcher Anerkennung und Freude athmet, dann eine dringend herausfordernde Einladung an den Sieger, den Festlichkeiten zu präsidiren; höchst genußreich ist der wiederholte, in der Tonart wechselnde, dringend bittende Ausdruck der Musik für jeden musikalisch lauschenden Geist; und zugleich herrscht fortwährend ein glänzender, feierlicher Zug im Ganzen. —

(Schluß folgt.)

Die neuere Musik und ihre Anwendung auf die Culturaufgaben.

I. Beethoven.

(Fortsetzung.)

Mit der „Eroica" versuchte Beethoven zum ersten Male, ein ganzes Seelenleben consequent darzustellen. Waren auch seine früheren Sonaten und Symphonien hier und da schon reich an einzelnen kleinen Bildern, so hatten sie doch das mit den vorangegangenen Mozart'schen und Haydn'schen gegemeinsam, daß das Verhältniß der verschiedenen Theile des Kunstwerkes mehr aus dem oben schon näher bezeichneten allgemeinen psychologischen Verhältnisse der Seelenzustände als aus der Vorstellung eines besonderen eigenthümlichen Seelenlebens hervorging. Mozart und Haydn und auch Beethoven etwa bis 1805 ließen in einer Symphonie stets den einfachen, allgemein psychischen Prozeß erscheinen: Heraustreten aus dem Leben zur Einkehr in sich, Träumen in sich, Lebensbild erweckt, und Hineinarbeiten in das neu gewonnene Leben. In Betreff dieser Anordnung waren sich sämmtliche Sonaten und Symphonien mit wenigen Ausnahmen gleich. Das Specifische lag nur mehr oder weniger in der Art und Weise, ob das eine oder andere dieser Momente schärfer und mächtiger betont wurde, ob es sich leichter auslegen ließ und heiterer oder schroffer verlief. Von der „Eroica" an hingegen begann Beethoven überall von festen Bildern auszugehen, sodaß es eigentlich erst durch diese Resultate seiner Schöpfungen allgemeine Ueberzeugung und Voraussetzung wurde, daß die Musik Seelenzustände malen könne. Nicht blos die nun folgenden noch weiteren sechs Symphonien sondern eine Fülle von Sonaten und sonstiger Kammermusik bestätigen fortwährend diesen Satz. Mit der „Eroica" war sich Beethoven bewußt geworden, daß die Musik die Geschichte einer Seele schreiben kann; von der „Eroica" an beschrieb man Zustände der Seele, nun entfaltet sich das Geschichtsleben derselben.

Auf der Höhe dieses Gedankens angekommen, muß es für uns um so interessanter sein, selbst in früheren Arbeiten bereits vereinzelte Spuren dieser neuen Auffassungsweise zu erkennen. Wir finden sie weniger in denjenigen Arbeiten der Kammermusik, wo mehrere Instrumente neben einander wirken, also in den Violinsonaten, Quartetten, als vor Allem in der speciellen Claviersonate. Der Grund hiervon ist so natürlich, daß es eigentlich kaum nöthig, ihn anzugeben. Das Clavier war nämlich dasjenige Instrument, welches Beethoven fortwährend als Mittel seines Studiums gebrauchte; auf ihm erging er sich am Freiesten, an ihm versuchte er die entschiedensten Experimente. Darum ist bei ihm in den Claviersonaten der entschiedenste Fortschritt erkennbar. Während er in den ersten drei Trios Op. 1 und noch lange nachher auf dem Standpuncte seiner Vorgänger bleibt (ganz natürlich, weil bei der Nothwendigkeit, der technischen Leistungsfähigkeit jedes einzelnen Instrumentes Rechnung zu tragen, der Geist mehr auf das formelle Gebiet gelenkt wurde als bei dem Clavier, das ihm sogleich beim Beginne der Composition als vertraut entgegentrat), während selbst in der zweiten Symphonie nur in musikalischer Beziehung ein merkliches Losringen von dem in der ersten eingeschlagenen Haydn'schen-Mozart'schen Style stattfindet, ist sofort in den Claviersonaten Op. 2 ein neuer eigenthümlicher Geist erkennbar. Oft ist hervorgehoben worden, daß hier die Fmoll schon das innigste weibliche Seelenleben ausmalt, daß wir das Spiel der Phantasie erkennen können, welches das kleine Köpfchen bewegt; wir hören förmlich im dritten Satze das halb unterdrückte Schluchzen und sehen noch die Thränen im Auge perlen, die jedoch rasch wieder verschwinden, fühlen heraus, daß es Schmerzen, die schnell verfliegen werden, daß es nur das Leid, welches der Jugend Herz vorerst nur mit leisem Finger ahnen läßt und erst später vollständig durchlebt wird. — Wie ganz anders tritt nun freilich die Adur auf! Man möchte sie den Jüngling neben dieser dem Mädchen nachfühlenden nennen. Ist es hier nicht oft, als ob man die stürmende Jugend unter dem Sternenhimmel sähe, ihre Lust im Sturm der Elemente ausjubelnd? Ja, in allen diesen Wendungen können wir Anfänge der, obgleich vereinzelt, doch wirklich specifisch durchgeführten Seelenmalerei schon ganz genau erkennen; dennoch arbeitet erst in der dritten Cdur Op. 2 No. 3 eine consequente Darstellung, hier ist es, als ob der Geist versuchte, sich loszuringen von dem fesselnden Materiellen. Und wenn im vierten Satze die Sexten-Gänge so packend vorwärtsstürmen, glaubt man das Material vor sich zu sehen, aus dem spätere Entwicklungen hervorgingen, welche wie in der fünften Symphonie den höchsten Jubel ausdrücken. Doch auch dies alles ist nur Anfang; selbst das eigenthümliche achte Beethoven'sche Scherzo in der erwähnten Cdur-Sonate und der tief wühlende Theil im Trio in der Esdur Op. 7 sind doch nur ein vereinzeltes Hervorkehren solcher Elemente. Ja wir finden jetzt sogar eine Zeit lang unseren Meister so recht im freien Tonspiele sich ergehen; die Jugendlust, die das Septett und die Serenade für drei Saiteninstrumente enthalten, bildet hier gleichsam nur die Spitze von einer Fülle ähnlicher Erscheinungen. Selbst die so hochgeschätzte und von Laien oft so grausam mißhandelte Pathetique hat wohl eine allgemeine mächtige Seelenstimmung zum Ausgangspunct, aber das scharf Individualisirende, das später Beethoven auszeichnet, fehlt grade hier noch am Meisten, und vielleicht ist dieser unbestimmte Gefühlsausdruck mit seiner weichen Wehmuth mit ein Grund, so viele Halbkenner in das Feuer der Darstellung dieses Tonwerkes zu locken, an welchem sie sich dann in der Regel ziemlich jämmerlich die Finger verbrennen. Auf diesen Wegen suchte B. ein anderes Element, auf das wir später zurückkommen. Das Fundament hingegen zu dem oben bezeichneten findet sich in den lieblichsten Miniaturbildern. So ist das charakteristische Finale in der Fdur Op. 10 mit seinem Wiederkehren auf einen und denselben Punct trotz der fast unwillkürlichen Heiterkeit, ja

selbst Lachen erweckenden Macht dieses Eigensinnes ein vielbedeutendes Vorzeichen seiner späteren geistigen Richtung, aber vor Allem ist es das zierlich ausgeschnittene Bildchen Gdur Op. 14 (welches uns Marx als das Boudoir eines niedlichen jungen Mädchens schildert) in dem wir zum ersten Male einen consequenten Entwicklungsgang verfolgen können. — Nun kommt aber der mächtige Seelensturm, die Vorgänge mit der Guicciardini sind es nun, welche plötzlich die Kraft der Schilderung hervortreten lassen. Die Sonate Op. 26 Asdur mit ihrem Trauermarsche hat schon das Streben, einen eigenthümlichen Charakter darzustellen; es ist, als ob hier die Fundamente zu dem erschütternden Trauermarsche in der „Eroica" in vereinfachter Form erscheinen. Man fragt sich freilich oft, in welcher Weise die Theile dieser eigenthümlichen Sonate zusammenhängen, inwiefern auf das Thema mit Variationen der erschütternde Trauermarsch folgen könne, und scheint vor Räthseln zu stehen. Doch ist es trotz der freien und eigenthümlichen Haltung des ersten Thema's unverkennbar, daß hier schon eine ähnliche Seelenfrage nach allen Seiten hin hindurchklingt, die uns dann in dem Trauermarsche mit erschütternder Macht vorgeführt wird. Am Consequentesten giebt sich natürlich dieser geschilderte Geist in der Cismoll-Sonate kund. Hier ist zum ersten Male ein entschiedener Fortschritt; der erste Satz malt den Kirchhof des Seelenlebens, Leichensteine, von Cypressen überschattet, unter denen die verschwundenen Freuden der jetzt zu Grabe gesunkenen Neigung den ewigen Schlaf schlafen. Der Mond gießt sein wehmüthiges Licht über jenes Schattenbild und doch ist es auch hier nicht jener äußere Eindruck, der uns so tief bewegt, sondern das Dämmern der Erinnerung, welches dem Mondenlicht gleich magisch in unsere Seele leuchtet. Und jetzt schließt sich das Allegretto an; sich selbst bezwingend fügt sich der Mann in des Scheidens Nothwendigkeit, Worte des Abschieds seufzen immer gepreßter; bis man in den letzten scheidenden Klängen deutlich das Lebewohl hört. So mochte B. gefühlt haben, als er dies Alles seiner Julia zuerst vorspielte und vielleicht scheidend ihre Hand drückte. Aber er malt hier auch seinen Eintritt in das Leben; das stürmische Presto zeigt uns den mit dem Geschicke ringenden Weiterstrebenden.

Die Staffeln, auf denen unser Meister dem Standpuncte der „Eroica" entgegenschritt, vermag die Nachwelt leichter zu erkennen als die damalige Zeit, die in ihnen nur vereinzelte Versuche sah. Aber wir dürfen hierbei nicht stehen bleiben sondern müssen sogleich auch den Geist der Aufgabe zu erkennen suchen, die sich unser Dichtercomponist stellte. — Aus dem Bisherigen ergiebt sich, daß er den Befreiungskampf der Seele nach allen Seiten hin darzustellen versuchte. Was Schiller in dem Titanenkampfe der Räuber malte, was Werther ferner zum tragischen Conflicte brachte, das Auflehnen der Seele gegen alles Beschränkende, nicht aus der Natur der Sache, sondern aus der Convention Fließende war der Mittelpunct der ganzen Bewegung der „Eroica". Daß hier sich dasjenige wiederholte, was gleichzeitig in der französischen Revolution auf politischem Felde vorging, was unsere Dichter in den ersten stürmischen Versuchen, was Göthe in „Werther" und „Clavigo", Schiller in den „Räubern", in „Fiesco" und „Kabale und Liebe" anstrebten, bedarf nach dem Entwickelten keines Beweises mehr. Die „Eroica" ist die Sturm- und Drangstätte der Musik gewesen und wird sie bleiben, sie hat das Prinzip gewonnen, von dem aus jeder neue Weg in der Musik zu finden ist, sie gab der späteren Zeit das Vorbild, in welcher Weise die Musik mit äußerlichen Mitteln Inneres malen könne. Sie schließt den Kreis der bisherigen Versuche, indem sie wieder zurückkehrt zu dem Anfange der symphonischen Bestrebungen, zu den kleinen Sätzen, die den musikalischen Darstellungen vorangehen und Einleitungen bilden, zu den Ouverturen. Aus ihnen hatte sich durch Nachahmung des Liedes sowie durch Erweitern und Vertiefungen der Liedform wie der des Rundgesanges allmählich jene Form gebildet, der Haydn den eigenthümlichen Gehalt gab. Mit der „Eroica" kehrt diese Form wieder zu ihrer Anfangsaufgabe zurück, sie wird wieder zur Einleitung, aber nicht Einleitung zu etwas, was nachher plastisch und bildlich dargestellt wird, sondern zu dem Schauspiele, das wir durch sie angeregt, in unserem eigensten Innern uns vorzuführen haben. Von der „Eroica" an schreibt B. nur solche Symphonien, die bei dem aufmerksamen Hörer sofort Vorstellungen hervorrufen, welche eben nur mit dem Erzeugen und Schaffen einer Seelengeschichte endet, die analog den verschiedenen Formtheilen des Kunstwerkes vorschreitet. —

(Fortsetzung folgt.)

Kammermusik.

Ph. Rüfer, Op. 1. **Sonate** für Pianoforte und Violine. Breitkopf und Härtel.

Um die Kritik eines Op. 1 ist es eine eigenthümliche Sache. Daß der junge Componist darin sein Bestes geliefert hat, kann man wohl in jedem Falle annehmen; weniger Grund hat man jedoch zu der Behauptung, daß sich aus einem Erstlingswerke die künftige Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit des Componisten erkennen ließe. Die Eigenschaften, die an solchen Werken fast stereotyp hervorgehoben werden, Kraft und Frische, basiren in den wenigsten Fällen auf Geistestiefe, sie sind oft nur das erste und einzige Aufflackern eines kleinen Talentes, das sich etwa noch zu einem Op. 2 mühsam aufrafft, dann aber in sein eigentliches Element, die Oberflächlichkeit, zurücksinkt. Gleichwohl ist durch Verhältnisse (äußere und innere Kämpfe), sowie durch Studium ein Insichkehren, eine Vertiefung möglich, auf deren Grund ein Talent sich immer reicher entfalten und wirklich bedeutende Leistungen ermöglichen kann. Nach welcher von den beiden Seiten der in Rede stehende Componist Rüfer sich hinneigt, können wir nicht aus dieser Sonate, sondern erst aus späteren Compositionen ersehen, daß zur letztern, wollen wir ihm wünschen. Vorläufig beschränken wir uns, über die Sonate zu referiren.

Die oben erwähnten Eigenschaften, Kraft und Frische, besitzt sie unstreitig, doch quantitativ ist ihr Inhalt nicht so bedeutend, die gewöhnliche Sonatenform auszufüllen. Die Vierzahl der Sätze ist eingehalten, aber ein Adagio, das oft als Prüfstein eines jungen Componisten gelten kann, fehlt; an seiner Stelle steht, zwar mit Adagio als Tempobezeichnung überschrieben, ein homophoner Satz in einfacher Liedform, der eben kein großes Interesse in Anspruch nimmt. Doch beginnen wir mit dem ersten Satze in Gmoll. An Stelle einer langen Analyse wollen wir uns begnügen, das Material desselben anzuführen. Unruhig fängt nach zwei Tacten Einleitung die erste Themagruppe an mit:

gestaltet sich entschiedener in Sequenzen des letzten Motives mit dem neuen Claviermotiv

und geht mit einer erregten achttactigen Periode, deren Hauptmotiv

zur zweiten Themagruppe nach Bdur über, deren Gesang einen guten Gegensatz zur ersten bildet:

Die Schlußgruppe besteht aus den Motiven:

und

worauf die übliche Wiederholung beginnt, die wir, bei breiterer Anlage des ersten Theiles, gern vermißt hätten. Nach einem Uebergange beginnt nun in Asdur die Durchführung, die flüssig und geschickt gearbeitet ist (nur das zweite Thema suchen wir darin vergeblich) und nach der üblichen Repetition des ersten Theiles schließt der Satz in Sequenzen des Motives 4 aus der ersten Themagruppe.

Wie schon erwähnt, bietet der zweite Satz nicht viel Interessantes, sodaß wir ihn übergehen können. Der dritte Satz, das Scherzo, leidet, wenigstens in seinen ersten beiden Theilen und der Repetition an Monotonie. Sie bestehen aus einfachen Wiederholungen der Periode

etc.

Da die Bewegung fast dieselbe bleibt, bildet das folgende Trio keinen wirksamen Gegensatz hierzu, obwohl es reicher combinirt ist. Der vierte Satz bringt vor allen andern das Interessanteste. Das erste feurige Thema lautet

Nachdem es sich ausgebreitet, folgt als zweites, wenn auch nicht originell, so doch wirksam der Gesang

Nach der unvermeidlichen Wiederholung des ersten Theiles beginnt mit einem Fugato (dessen Klangwirkung zweifelhaft ist) die Durchführung, die sich in Verkehrungen und Engführungen ergeht. Besonders verdient die Steigerung auf der vierletzten Seite bis zu den mächtigen, sich an das erste Thema anschließenden Accorden hervorgehoben zu werden, von wo an ein großes crescendo von Gmoll nach Gdur drängt, in welcher Tonart der erste Theil des Satzes in gedrängter Kürze den Schluß bildet.

Wir erlauben uns, noch einige allgemeine Bemerkungen über die vorliegende Sonate beizufügen:

Die ganze Arbeit erinnert, besonders in der Behandlung der Gesangstellen, an R. Schumann, andererseits finden wir die Art der Umkehrungen der Themata und ihrer Begleitungsfiguren, resp. die wechselnde Vertheilung derselben an Clavier und Violine sehr primitiv. Wenn Mozart seiner Zeit das Arpeggio des Claviers Note um Note in die Violinstimme übertrug, so verstehen wir das; aber heute, wo man mehr und

mehr nach Individualisirung jedes einzelnen Instrumentes strebt, haben wir keinen Grund mehr dafür, abgesehen davon, daß die Klangwirkung bei der heutigen großen Verschiedenheit des Tones beider Instrumente bezüglich einer Begleitungsfigur entschieden zu Ungunsten der Violine ausfällt. Dies sind Dinge, die sich bei ernstem Wollen leicht abstellen lassen. Wenn der Componist nach Vertiefung strebt, nach Vertiefung in einen bestimmten Inhalt, so wird er sich auch der damit eng zusammenhängenden polyphonen Schreibweise befleißigen, die wir nur zu oft vermißt haben.

Indem wir die Sonate, die sonst ein gutes, wirkungsvolles Musikstück, tüchtigen Spielern empfehlen, sprechen wir den Wunsch aus, bald mehr von dem Componisten derselben zu hören. Kn.

Correspondenz.

Leipzig.

Endlich scheinen wir in Betreff unserer Oper aus der bisherigen Bassisten-Ebbe heraus zu sein, denn Hr. Krolop aus Bremen, welcher in letzter Zeit als Landgraf im „Tannhäuser", als Marcel in den „Hugenotten" und als Sarastro in der „Zauberflöte" gastirte, ist zwar noch nicht engagirt, hat aber im Vergleich zu Hrn. Uttner, welcher sich vorher noch mit dem Bertram im „Robert" abgemüht hatte, so gefallen, daß sich dauerndere Gewinnung einer so tüchtigen Kraft hoffen läßt. Zwar wird auch Hr. Kr., welcher im Besitz einer über zwei Octaven umfassenden, in der Tiefe trockneren, in der höheren Lage recht markigen und volltönenden Stimme, an abgerundeten Leistungen noch durch stärkeres Tremoliren, Intonationsschwankungen, Tempoverschleppungen und zu absichtliches Pointiren gehindert, doch zeigte außer der guten Schule und geschmeidigen Behandlung des Organs seine höchst ausdrucksvolle Recitation und durchdachte Darstellung, daß wir es mit einem sehr respectablen Künstler zu thun haben, welcher nur bei dem Bestreben, zu Viel geben zu wollen, im Gebrauch seiner reichen Mittel noch mehr die geeignete Mitte finden muß, um sich unseren anderen ersten Darstellern ebenbürtig zur Seite zu stellen. Den günstigsten Eindruck machte er als Landgraf, weil er in dieser mit fürstlicher Noblesse durchgeführten Rolle am Concisesten und daher Wirkungsvollsten recitirte. — Frl. Bosse machte einen Versuch mit der Partie der Elisabeth, welcher von Neuem die Schwierigkeit und die hohen Anforderungen erkennen ließ, welche Wagner's Frauencharaktere in Bezug auf seelische Durchgeistigung, Wahrheit und dramatischen Schwung stellen. Die ungemein wohllautende Stimme kam öfters noch besser und gleichmäßiger zur Geltung als in der „Afrikanerin" und das Streben, ihrer Aufgabe auch geistig gerecht zu werden, trat auch in den gesanglich unbeschäftigten Momenten ganz anerkennenswerth zu Tage, doch muß Frl. B. noch ernstlich auf Befreiung von auf den Effect hinarbeitender Theaterroutine und von störender Neigung zum Schleppen und Tremoliren bedacht sein. Manche lyrische Momente kamen recht gut zu Geltung, andere, besonders auch feinere Seelenregungen verschwammen oder fielen auseinander, daher noch das Ungleiche des Totaleindruckes. — In wie hohem Grade es sich übrigens belohnt, die Partie der Venus hervorragenden Sängerinnen zu geben, bewies auf's Neue deren Besetzung durch Frau Peschka; selten möchte eine Bühne eine so gute Venus aufzuweisen haben. Alle drei Opernabende lassen sich überhaupt als genußreiche und meist wohlgelungene bezeichnen; besonders die Aufführung der „Zauberflöte" vereinigte fast unsere sämmtlichen hervorragenden Opernkräfte, und zwar in höchst dankenswerther Weise zum Theil in untergeordneten Partien. Die Königin der Nacht ist eine der ersten Glanzleistungen von Frau Peschka, und wie genial und reizvoll Mozart die Partien der drei Damen behandelt hat, wurde man bei der diesmaligen trefflich abgerundeten und virtuosen Behandlung durch die Damen Mühle, Bosse und Borée inne, von denen die erstere auch die kleinsten Rollen, z. B. den Hirtenknaben im „Tannhäuser" oder das Bärbchen im „Figaro" mit ihrer wohllautenden und gutgeschulten Stimme so belebt und musterhaft durchführt, wie man dies selten hört. Frl. Mahlknecht sang die Pamina mit etwas ungleichem, spitzem Tonansatz, sonst jedoch sauber und correct, den ersten Priester unser erster Heldentenor Hr. Groß, den Sprecher Hr. Ehrke, den Papageno in höchst jovialer Weise unser mit schöner Stimme begabter Barytonist Schmidt, den Mohren weniger günstig als einige vorhergehende Partien Hr. Weber, die Papagena Frl. Preuß mit munterer Keckheit aber noch unsicher und mit sehr dürftigem Ton. Die drei Genien endlich wurden von den Damen Reppert, Hoffmann und Karfunkel ganz wacker durchgeführt. Die Oper wird hier sehr vollständig und splendid ausgestattet gegeben und der Papageno erhält sogar Messer und Gabel nebst Serviette, dagegen erscheinen statt der beiden, die maurerische Symbolik der Feuer- und Wasserscene unstreitig erhöhenden geharnischten Männer die bisherigen beiden Priester, welche, nachdem sie ihren Choral gesungen, das Liebespaar allein umherirren lassen. —

Teplitz.

„Eine wahrhaft seltene Erscheinung am Kunsthimmel", in dieser etwas pompös-enthusiastischen Weise kündigte ein „Eingesendet" in unserem Lokalblatte das Erscheinen der vierzehnjährigen Pianistin Laura Kahrer an. Trotzdem diese Mittheilung von einem sehr achtbaren Musikverständigen herrührte, und der genannten Künstlerin auch ein ehrender Ruf voranging, so waren wir doch nicht allzu sanguinisch in unseren Erwartungen. Die Wunderkinder, welche jahraus jahrein in größeren Städten und Bädern aufzutauchen pflegen, sind nur, und auch das selten, sogenannte „Halbkünstler", die bei etwas Talent für einige Piecen dressirt und dann dem Publicum vorgeführt werden. Laura Kahrer gehört aber dieser Classe der „verbildeten Halbgenies" durchaus nicht an, sie ist trotz ihrer Jugend eine gediegen durchgebildete Künstlerin, ja ein Genie ersten Ranges und insofern also der Enthusiasmus unseres Einsenders ein gerechtfertigter.

So verschaffte uns denn auch das am Dienstag von der jungen Künstlerin veranstaltete Concert im fürstlich Clary'schen Gartensalon einen Kunstgenuß, wie er hier leider nur sehr selten geboten wird. Das Programm schon zeigte durch seine sorgfältige und gelungene Auswahl der Piecen, daß wir es hier nicht mit einer Concert-Soirée gewöhnlichen Schlags zu thun haben. Die Durchführung der einzelnen Programmnummern, welche ganz allein der Concertgeberin oblag, ist eine durchaus meisterhafte zu nennen. Laura Kahrer ist, wie gesagt, ein hervorragend musikalisches Talent, deren eminente Leistungen ihr binnen ganz kurzer Zeit in den weitesten Kreisen einen glänzenden Namen als Pianistin begründen werden. Die schwierigsten Bravourstücke von Chopin und Liszt brachte sie mit bewunderungswürdiger Präcision und Reinheit des Anschlages zu Gehör. Ueberraschend nett klangen die Terzen und Octavengänge sowie Triller und chromatische Scalen, und bei forcirten Sätzen entwickelte die Künstlerin, ohne von der Anwendung des Pedals häufig Gebrauch zu machen, eine Kraft, welche man den nieblichen Händchen gar nicht zugetraut hätte. Tief gehendes Verständniß, Originalität der Auffassung und die damit in Verbindung stehende Klarheit der Reproduktion gehören zu den besonderen Vorzügen der Künstlerin, und zeigten sich in der Durchführung jeder einzelnen Piece. So lebt sie den Zuhörer förmlich ein in das träumerisch Phantastische Chopins

(Cismoll-Etude), gleich darauf versteht sie es, das neckisch Tändelnde in dem pikanten Impromptu von Schubert so recht anschaulich zum Vortrag zu bringen, und läßt überhaupt überall die feinsten Nuancen in markirter Weise hervortreten. Die Sonata appasionata von Beethoven, Giga von Raff, Rhapsodie hongroise von Liszt, Präludium und Fuge in Bdur von Bach, Novelette in Fdur von Schumann und ein Charakterstück eigener Composition bildeten die übrigen Nummern des Programms und wurden von der Concertgeberin in gleich brillanter und correcter Weise vorgetragen. Der Beifall, welcher der Künstlerin gespendet wurde, gestaltete sich am Schlusse des Concerts zu einem wahren Triumphe, was um so höher anzuschlagen ist, da dieselbe den Abend allein mit ihren Leistungen ausfüllte, ohne daß die bei solchen Fällen eintretende Monotonie sich fühlbar gemacht hätte, und die Gefeierte sich veranlaßt sah, dem rauschenden Applaus nachgebend, Chopin's Walzer in Desdur beizufügen. Es wäre zu wünschen, daß Frl. Kahrer während ihres Aufenthaltes uns nochmals mit ihren künstlerischen Leistungen erfreute, sie wird gewiß immer von dem kunstliebenden Publicum mit den größten Sympathien begrüßt und belohnt werden. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Berlin. Der Schnöpf'sche Gesangverein beginnt die Oratorien-Aufführungen mit Haydn's „Schöpfung", hat somit das Verdienst der ersten Aufführung dieses Werkes in der beginnenden Saison. — Prof. Joachim gedenkt mit mehreren andern Künstlern in nächster Zeit ein Concert zu einem wohlthätigen Zwecke zu veranstalten. — Am 23. v. M. Kirchenconcert der HH. Giovanni di Dio, Rabecke, Schelper und Formes sowie Frl. Brandt zum Besten des Wilhelmsvereins. — Am 7. d. M. Concert im Saale der Singakademie zum Besten der Verwundeten, veranstaltet von Frau Jachmann-Wagner unter Mitwirkung von Hrn. und Frau Joachim sowie des Pianisten Barth aus Potsdam: Prolog von G. Putlitz, gesprochen von Frau Jachmann, Sonate von Beethoven (Barth), Arie von Händel (Frau Joachim), Chaconne von Thomaso Vitali (Joachim), Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser" von Wagner (Frau Jachmann), Romanze von Beethoven (Joachim), zwei Lieder von Schumann (Frau Joachim), Toccata von Schumann und Weber's Aufforderung zum Tanz von Tausig (Barth), drei Lieder („Mir aus den Augen" von Chopin, „An Sylvia" von Schubert und „Waldesgespräch" von Schumann, Frau Jachmann) und drei Duette („Wenn ich ein Vöglein wär", Herbstlied und „Schön Blümlein") (Frau Joachim und Frau Jachmann). —

Brescia. Im vorigen Monat begann die jetzige dortige Concertgesellschaft ihre Saison-Soiréen, wobei sich der Clarinettenvirtuos Busoni, die Pianistin Weiß-Busoni und der Violinist Corsanego auszeichneten. Großen Beifall fand eine charakteristische Ouverture des jungen Franco Faccio. —

Breslau. In einem Kirchenconcert am 19. v. M. debutirte der neue Oberorganist Gust. Fischer und bewährte sich als einer der tüchtigsten Organisten. Die Toccaten in Fdur und Dmoll und die chromatische Phantasie von Bach sowie ein Werk eigener Composition „Eine feste Burg ist unser G." für Orgel und Posaunenchor bildeten die anziehendsten Nummern des Programmes. Die Sängerinnen Geschw. Scherbel und Frau Fischer sowie Hr. Torrige wirkten mit. —

Chemnitz. Am 18. v. M. Aufführung der Singakademie zum Besten der bedürftigen Familien der Vaterlandsvertheidiger und des Vereins „Rath und That". Zum Vortrag gelangten: Nachtlied von Mendelssohn (Prolog, verfaßt und gesprochen von Hrn. Diac. Dr. Frommhold), „Die Wacht am Rhein" von Wilhelm, Clavier-Trio von Haydn, Wanderers Nachtlied (Quartettgesang), Improvisata für zwei Flügel Op. 94 von C. Reinecke, Duett (Sopran und Alt) mit Chor aus dem „Lobgesang" von Mendelssohn-Bartholdy, Clavierstücke von Schumann, Chopin und Jaell und patriotische Lieder. — Am 21. v. M. wohlthätiges Concert des „Chemnitzer Sängerbundes". Zur Aufführung kam u. A. die Egmont-Ouverture, Orchestervariationen von Wüerst und das Chorwerk „Schön Ellen" von Bruch. —

Dresden. Am 26. v. M. patriotisches Concert des „Orpheus" mit folgendem nicht üblem Programm: Finale des dritten Actes aus „Templer und Jüdin", „Des Pilgers Trost" von Fr. Schneider, Chor der Friedensboten aus „Rienzi" ꝛc. —

Graz. Zu dem dort stattfindenden Sängerfeste waren am 26. v. M. bereits über 800 Sänger eingetroffen. —

Leipzig. Am 6. erstes Gewandhausconcert: Oxford-Symphonie von Haydn, Arien von Händel und Mozart (Frau Peschka-Leutner), Adur-Concert von Mozart (Reinecke) und Adur-Symphonie von Beethoven. — Am 18. November wird der Riedel'sche Verein Beethoven's Missa solemnis zur Aufführung bringen. —

London. Am 1. d. M. haben die classischen Sonnabend-Concerte im Krystallpalaste ihren Anfang genommen. Neun dieser Concerte sollen im Hinblick auf Beethoven's hundertjährigen Geburtstag den Compositionen des Tondichters gewidmet werden. —

Magdeburg. Den Charakter unserer hochernsten Zeit tragend, wurde soeben von Md. Rebling zum Besten der Verwundeten in der St. Johanniskirche ein reich ausgestattetes Kirchenconcert gegeben. Einen hohen Genuß gewährte zugleich die hohe Meisterschaft Ritter's auf der neu erbauten Orgel, welche hiermit ihre erste schöne Weihe erhielt. —

Prag. Am 18. v. M. erste Aufführung der national-historischen Oper „Bozetislav" von Kranohorska, Musik von Karl Bendl. Aeußerer Erfolg nach dortigen Blättern günstig. — Am 2. d. M. viertes öffentliches Concert der Zöglinge der akademischen Clavierschule von Ed. Horack. Werke von Schumann, Beethoven ꝛc. —

Reval. Auch dort ist die Säcularfeier Beethoven's würdig begangen worden; die Veranstaltungen dazu hatte der erst kürzlich gegründete Instrumentalverein getroffen und besonders Orchesterkräfte aus Petersburg herangezogen, sodaß das Orchester auf 60 Mann gebracht werden konnte, welchem ein Chor von ca. 100 Stimmen zur Seite stand. Die Leitung hatten die HH. Hofcplm. Bargheer und Kammermus. Homilius übernommen. Zur Aufführung kamen im Kirchenconcerte die „Eroica" und Cdur-Messe und im Börsensaale die dritte Leonoren-Ouverture, das Violinconcert (Bargheer), das Clavierconcert in Esdur (Blumner aus Berlin) und die Adur-Symphonie. Diese Aufführungen sind gewiß ein bedeutungsvolles Zeichen der Ausbreitung deutscher Cultur und Kunst, besonders, da ihr die bekannten gewaltsamen Russificationsbestrebungen in den Ostseeprovinzen viele Hindernisse bereiten. —

Stuttgart. Am 1. Concert zum Besten der Invaliden-Stiftung, gegeben von den HH. Pruckner, Singer, Speidel und Stockhausen unter Mitwirkung von Frl. Sophie Löwe, Frau Wahlmann und den HH. Krumbholz, Wehrle und Wien. Zur Aufführung kamen: Sonate in Cmoll für Violine und Pianoforte Op. 30 No. 2 von Beethoven (HH. Singer und Pruckner), „Kriegers Ahnung", von Schubert (Stockhausen), Elegie für Violine von Ernst (Singer), Scene und Arie Ah perfido von Beethoven (Frl. Sophie Löwe), „Die Trompete von Gravelotte" und ein Zeitgedicht (Frau Wahlmann), zwei Lieder „Sonntags am Rhein" und Widmung von Schumann, Ballade in Gmoll von Chopin und Rakoczymarsch für Pianoforte übertragen von Liszt (Pruckner), „Die junge Nonne" von Schubert (Frl. Löwe), Duett aus „Figaro's Hochzeit" „Crudel, perchè finora" von Mozart (Frl. Löwe und Stockhausen) und Esdur-Quintett Op. 44 von Schumann (die HH. Speidel, Singer, Wehrle, Wien und Krumbholz). —

Werdau. Zum Besten der deutschen Invalidenstiftung hatte am 2. das dortige Comité ein Concert mit Theateraufführung veranstaltet, in welchem der Schauspieler Hr. Fr. Mitterwurzer, Frl. Hermine Delia, der schnell allgemein beliebt gewordene neue Barytonist Hr. Gura und der Claviervirtuos Hr. Julius Levin sämmtlich aus Leipzig, thätig waren. Sämmtliche Vorträge gingen glänzend von Statten und die Künstler wurden durch überreiche Blumenspenden, allgemeinen Applaus und Hervorruf ausgezeichnet. Eine wirklich begabte Künstlernatur lernten wir in dem schon genannten Pianisten Hrn. Levin kennen, auf dessen Vortrag und große Fertigkeit wir hiermit aufmerksam machen. —

Wien. Am 5. in der Augustinerkirche unter Leitung des Capellmeister Eder: Krönungsmesse, Ave verum und Laudate von Mozart. Solisten: Frl. Girsa, Frl. Ritter, Hr. Neubauer und

Hr. Soutschek, Mitglieder des Hoftheaters. — Am 13. November werden die Concerte (acht an der Zahl) der Philharmoniker beginnen, denen diesmal der Saal der Gesellschaft der Musikfreunde eingeräumt worden ist. —

Personalnachrichten.

— Capellm. Thieriot, welchem die Musikverhältnisse in Glogau namhaften Aufschwung verdanken, ist zum artistischen Director in Graz gewählt worden. —

— Franz Bendel gedenkt in dieser Saison eine Concertreise nach Holland zu unternehmen, Violoncellist de Swert eine solche in die bedeutenderen Städte Deutschlands. —

— Am 4. weilte der Componist des Liedes „Was ist des Deutschen Vaterland", Gust. Reichardt aus Berlin, auf der Durchreise in Leipzig, wo ihm seitens des „Zöllnerbundes", zu dessen Ehrenmitglied der Gefeierte gleichzeitig ernannt, Ovationen gebracht wurden. Auch in München am 17. v. M. fand derselbe begeisterte Aufnahme. —

— Zum Director des Breslauer Stadttheaters ist Regisseur Wilh. Hock gewählt worden. —

— Der bisherige Director des Hamburger Stadttheaters, Ernst, ist vom 1. Januar 1871 ab auf ein Jahr zum Regisseur der königl. Oper in Berlin ernannt worden. —

— In englischen Provinzialstädten concertirt gegenwärtig eine Truppe à la Ulman, bestehend aus dem italienischen Sänger Mario, dem Pianisten Kontski, dem Violinisten Sivori und den Sängerinnen Enriques und Liebhart; letztere erzielt durch den Vortrag der „Wacht am Rhein" bei den „neutralen" Engländern große Erfolge. —

— Violinvirtuos Beselirsky beabsichtigt eine größere europäische Concertreise anzutreten. Nächstes Jahr wird der Künstler in Amerika concertiren. —

— Hr. Hermann Scholtz, früher in der Eigenschaft als Lehrer an der kgl. Musikschule in München thätig, hat sich in Berlin niedergelassen. —

— Kirchenmusikdirector Th. Schneider in Chemnitz feierte am 1. d. M. sein 25jähriges Amts-Jubiläum. Geboren 1827, ward er (Violoncellist) 1845 Hofmusikus der Dessauer Hofcapelle, 1850 Kammermusikus und 1854, unter Beibehaltung seiner Orchesterstelle, Cantor und Chordirector an der Schloß- und Stadtkirche. In Chemnitz ist Sch. seit 1860 thätig. —

— Zum Dirigenten der Elbinger Liedertafel ist R. Schwalm, bisher Schüler des Leipziger Conservatoriums, erwählt worden. —

— Bezug nehmend auf No. 40, in der wir das Preiserkenntniß an die Jul. Blüthner'sche Firma in Leipzig brachten, theilen wir heute diejenigen Namen von Ausstellern der Casseler Industrie-Ausstellung mit, welche gleichfalls mit Preisen ausgezeichnet wurden: W. Biese in Berlin, Pianino's, wegen solider, schöner Arbeit und Güte des Tons, mit dem Prädicat „Ausgezeichnete Leistung"; desgleichen H. Mollenhauer und Söhne in Fulda, Blasinstrumente und Silberflöte, mit Bezug auf Construction, Arbeit und Ton; Hölling und Spangenberg in Zeitz, Flügel, wegen guter Beschaffenheit der Arbeit und des Tons, mit dem Prädicat „Verdienstvolle Leistung"; desgleichen Schönleber, Keppler u. Co. in Stuttgart, Tafelfortepiano, wegen guten ausgiebigen Tons; C. M. Schröder in St. Petersburg, ein Concertflügel, in Bezug auf die Beschaffenheit der Arbeit und des Tons; Ed. Westermeyer in Berlin, Flügel und Pianino's, in Bezug auf Spielart und Ton, sowie wegen Construction einer Mechanik für Flügel; Carl Glück in Friedberg, Pianino, in Bezug auf Construction des Resonanzbodens, mit dem Prädicat „Anerkennenswerthe Leistung"; ebenso C. Lockingen in Berlin, Pianino's, wegen guten Tons; Herm. Mensing in Erfurt, Pianino, wegen guter Arbeit; Ed. Seiler in Liegnitz, ein Flügel, wegen guter (deutscher) Construction; Weipert, Stieglitz und Genossen in Stuttgart, Harmoniums, wegen guten Tons. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Am 4. ging an der Berliner Hofbühne die komische Oper „Ziethen-Husaren" von Bernhard Scholz in glänzender Besetzung, nämlich mit Frau Harriers-Wippern, Frau Mallinger, Fräul. Lehmann sowie den HH. Woworski, Krüger, Betz, Fricke und Salomon in Scene. —

— Am 4. fand im neuen Wiener Hofoperntheater die erste Vorstellung des „Lohengrin" mit den Damen Dustmann und Friedrich-Materna sowie den HH. Walter und Schmid statt. —

— Im Münchener Hoftheater kam jüngst die neue Oper „Morgiane" von Bernhard Scholz zur Aufführung. Der Text, nach einer Erzählung aus „Tausend und eine Nacht" ist nach dortigen Berichten wenig fesselnd und die Musik nach alter Opernweise, obschon sonst nicht uninteressant. — Am 25. v. M. wurde das Stadttheater in Düsseldorf eröffnet und stehen „Lohengrin", „Euryanthe" und „Ziethen'sche Husaren" von Scholz in Aussicht. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Aus der Feder des englischen Musikkritikers Chorley wird eine Biographie Rossini's erwartet; wahrscheinlich, um einem längst gefühlten Bedürfniß abzuhelfen! —

Vermischtes.

— Das Actientheater in München, jetzt Filiale des Hoftheaters und seitdem bestimmt, Talente für das letztere praktisch heranzubilden, wurde am 1. d. M. eröffnet. —

— Der Berliner Tonkünstlerverein hat beschlossen, eine Concurrenz für eine Siegesouverture und ein Te deum zu eröffnen, welche am 1. Januar 1871 geschlossen wird. —

— Frau Prof. Moscheles hat dem Leipziger Conservatorium die Summe von 1000 Thlr. zu einer Moschelesstiftung übermacht, mit der Bestimmung, die Zinsen solchen Eleven zu überweisen, welche ein Concert oder eine andere größere Composition ihres verstorbenen Mannes am Besten reproduciren. —

— Wie der „Liederkranz", so haben sich auch die Vereine „Arion" und „Beethovenmännerchor" in New-York Häuser gebaut, in denen sie ihre Aufführungen und Zusammenkünfte abhalten. —

— Die Direction des Stadttheaters in Bremen hat den dort weilenden Verwundeten seit dem 1. September freien Eintritt zu den Vorstellungen gestattet. —

— Der Ertrag des Concertes des Riedel'schen Vereins in Leipzig am 2. d. M. beläuft sich auf 890 Thlr. brutto. (Das Ehepaar Joachim hat in gewohnter Noblesse außer auf das Honorar auch auf die Reisekosten verzichtet.) —

— In der am 30. v. M. abgehaltenen Vereinsübung des „Männergesangvereins" in Wien wurde dem „Stiftling" desselben, August Sturm das Vereinsstipendium zur weiteren Ausbildung für das Jahr 1870—71 bewilligt. Derselbe Verein bewilligte 20 Thlr. zu einer „Ehrengabe" für Carl Wilhelm. —

— Die unter „Vermischtes" in No. 39 d. Z. f. M. auf das Musik-Institut von O. Leßmann bezügliche Notiz ist dahin zu modificiren, daß genanntes Institut mit der Clavierschule Tausig's nicht im Zusammenhange steht. —

— Liedercomponisten unterlassen wir nicht auf die unter dem Titel „Aus einem Dichterleben" kürzlich bei Möser in Berlin in zwei starken Bänden erschienenen gesammelten Gedichte von Dr. Julius Altmann mit besonderer Wärme aufmerksam zu machen. Der u. A. auch durch treffliche poetische Uebertragungen aus dem Russischen als Lyriker und Schriftsteller schon seit einer längeren Reihe von Jahren hochgeschätzte Vf. bietet den Componisten in dieser reichen Sammlung einen wahren Schatz von günstigen, ihre Melodik und Phantasie unwillkürlich anregenden Texten. Ein reiches Seelenleben, eine ungemein gewinnende Wärme, Tiefe und Zartheit der Empfindung athmet aus diesen anmuthigen, wahrhaft poetischen Gaben, und wie trefflich sich dieselben zur Composition eignen, dafür spricht wohl am Besten die Thatsache, daß von diesen Gedichten bereits nahe an 250 Compositionen existiren. —

— In Bezug auf die Notiz in No. 39 d. Bl., in welcher wir den musikalischen Fund des Hrn. Md. Frankenberger in Sondershausen andeuteten, können wir heute unsern Lesern das namentliche Verzeichniß des aufgefundenen Schatzes wie folgt mittheilen: Gottfr. Heinrich Stölzl: 347 Kirchen-Cantaten, 1 Passions-Musik, 1 Te deum; weltliche Musik: 8 Cantaten zu fürstlichen Geburtstagen und ähnlichen Festlichkeiten, 1 Serenade, 1 Tafelmusik (auch mit Gesang), 1 Cantate für eine Sopranstimme: „Ihr stillen Seufzer sprechet meiner Schönen zu" und 1 Cantate für eine Baßstimme: „Toback, du edle Panacée". Joh. Balth. Christian Freislich: 66 Kirchen-Cantaten und der 100. Psalm; weltlich: 3 Cantaten auf fürstl. Geburtstage, 1 Brunnencantate und 1 Operina: „Die verliebte Nonne". Leider fehlt von der letztern nicht allein die Par-

titur, es sind auch die Stimmen unvollständig. G. Ph. Telemann: 36 Kirchen-Cantaten. Zu bedauern ist, daß bei der größten Anzahl die Partitur und auch die Sopranstimme fehlt; weltlich: Cantate: „Die uns im Frühlicht" von Brockes, 8 Cantaten für eine Singstimme und ein Duett. J. Chr. Contius: 14 Kirchen-Cantaten. Wagner (Cantor in Frankenhausen): 4 Kirchen-Cantaten und 1 Geburtstags-Cantate. R. Keyser: Passionsmusik nach Brockes: „Mich von Stricken meiner Sünden" und 1 Passionsmusik in zwei Theilen, deren erster ein Auszug aus der vorigen bildet, der zweite aber selbstständig ist und mit dem ersten nicht in Verbindung steht. J. C. Rothe: Passio Domini Jesu Christi, secundum Mattheum. Rothes: Oratorium (Passion): „Höchst schmerzensvoller Tag". Förster: Trauer-Cantate auf den Tod des Fürsten Günther 1741, 2 weltliche Cantaten, 1 Serenade und 1 Tafelmusik auf fürstl. Geburtstage. Retzell: 2 Serenaden und 1 weltl. Oratorium auf fürstl. Geburtstage. Büchler, 1 Serenade zum Geburtstage des Fürsten 1731. Hoffmann: 6 weltliche Cantaten. Fasch: „Beständigkeit bleibt mein Vergnügen" für Sopran. Eine Sammlung von Arien von Graupner, Telemann und Heinichen. Ohne Angabe der Componisten: 6 Kirchen-Cantaten und 18 weltliche Compositionen. Italienische Componisten: Weltliche Musik. Francesco Conti: 1 Band mit 26 Cantaten für eine Singstimme und Cimbalo. Francesco Brusa: 4 Arien mit Instrumentalbegleitung. Ant. Lotti: 2 Arien. G. Orlandini: 13 Arien. C. Polaroli: 5 Arien. Giov. Porta: 2 Arien. Sarri: 1 Cantate. Steffani: 2 Bände Kammerduetten. Vignoti: 1 Cantate für eine Singstimme und Cimbalo. Ant. Vivaldi: 2 Arien. Sammlung von Arien von Bononcini, Al. Scarlatti, Ariosti, Conti, Polaroli, Gassi, Caldara, Tedeli, Bencini, Astorga, Mancini, Fiori, Badia, Magini, Albinoni, Alueri, Gasparini, Amadori, Piva und Greber. 3 Bände. Clem. Monari: 1 Sammlung von Arien, die zusammen zu gehören scheinen. 4 Sammlungen von Arien und 1 Cantate von ungenannten Componisten. Giov. Schenk: Scherzi Musicali per la Viola di Gamba con Basso continuo ad libit. Op. sesta. (Gestochen.) — Instrumente: 1 Fagott primitiver Art, 2 desgl. größere (Quartfagott) mit der Jahreszahl 1681, 1 desgl. noch größer (Contrafagott), 5 Flûtes à bec mit tiefer Tonlage und 1 Instrument, das wohl eine Clarinette der primitivsten Art sein mag. —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.

7. Franz Krommer.

Das nachstehende kleine Schreiben, dessen Original Herr Hofcapellmeister Rietz in Dresden besitzt, sei als ein Beispiel mitgetheilt, welchen Bildungsgrad die Musiker besaßen, mit denen seiner Zeit Beethoven um die Palme wenn nicht des Ruhmes, so doch der momentanen öffentlichen Anerkennung zu ringen hatte. Krommer war aus seiner mährischen Heimath als Musikdirector des Fürsten Grassalkowitz nach Wien gekommen und dort zunächst Kammerthürhüter, dann Kammercapellmeister des Kaisers Franz geworden, den er fast auf all seinen Reisen zu begleiten hatte. Zu dieser äußerlich einflußreichen und angesehenen Stellung kam aber auch, daß seine leichten Compositionen im Sinfonie- und Kammerstyl allgemeinen Beifall fanden und er so zumal in Wien für einen berühmten Mann galt, gegen den sich aufzulehnen oder ihn nicht gehörig anzuerkennen dem jungen Beethoven als ein schweres Vergehen angerechnet ward. Man vergleiche darüber das in Beethoven's Leben II. 20. Mitgetheilte.

Wien den 29. Nov. 795.

Hoch Edl Geborner!

Nach deme ich in Wiellens Bin 3 Ovatuors heraus zu geben, und die Zeit zwar kostbahr ist, wo ich eben bütte ob dero Selbe wolten kleich in stiech vor Nehmen, weil in Winter kein meine Exemplarien anbriengen, und zwar der Hr. Trech*) hatt mich ahne weiter versichert, So werde ich auf alle Fehle abschicken diese Woche wen Hoch dero Selbe wollen so Großmietig Sein und 40 Exempl. mir Bergunen, So stehe ich zu Diensten jeder Zeit das Weitere wegen die 3 Ovartetten, werden Hoch dero Selbe v. Hr. Trech Erwaren. zwiessen mich und Hr. Compar, welche kein word halt, und auch beleibigt.

in Übrüche Bütte um die baldigste Antwort

Meine Attres — Unterthangster

Fra. Krommer in Josef Stad neben — Franz Krommer

Piaristen N. 123 — Wien. — Compos.

*) Traeg, Musikalienhändler in Wien.

8. Beethoven.

1*)

Pour Monsieur Wiedebein a Brunsvic.

Baaden am 6ten Juli 1804.

Es freut mich, daß sie mein Herr ein Zutrauen zu mir gefaßt, obschon ich bedaure, ihnen nicht ganz mit Hülfe entgegen kommen zu können — so leicht sie sich vorstellen, sich hier durchdringen zu können, so würde es doch immer schwer halten, indem Wien angefüllt ist mit Meistern, die sich vom Lektiongeben nähren — wäre es jedoch gewiß, daß ich meinen Aufenthalt hier behielte, so wollte ich sie auf Glück hieher kommen lassen, da ich aber wahrscheinlich den künftigen Winter schon von hier reise, so würde ich selbst alsdann nichts mehr für sie thun können — auf das Ohngefähr eine Stelle auszuschlagen, kann ich ihnen ohnmöglich rathen, indem ich ihnen dafür keinen Ersatz versprechen kann — daß man sich aber nicht auch einigermaßen in Braunschweig sollte bilden können, scheint mir eine etwas überspannte Meinung zu seyn, ohne mich im mindesten ihnen als ein Muster darstellen zu wollen, kann ich ihnen versichern, daß ich in einem kleinen unbedeutenden Orte gelebt und — fast alles was ich sowohl dort als hier gewerden bin, nur durch mich selbst geworden bin — dieses ihnen nur zum Trost, falls sie das Bedürfniß fühlen, in der Kunst weiter zu kommen — ihre Variationen zeugen von Anlage, doch seze ich dran aus, daß sie das Thema verändert haben, warum das? — Was der Mensch lieb hat, muß man ihm nicht nehmen — auch heißt das verändern, ehe man noch Variationen gemacht hat. — Sollte ich sonst im Stande sein, etwas für sie zu thun, so werden sie wie in allen solchen Fällen, mich auch für sie bereitwillig finden,

ihr ergebenster
Ludwig van Beethoven.

2.**)

Wien am 11. Weinmonat 1811.

Für Elise von der Recke.

So fromm ich auch bin, so kam doch ihre fromme Einladung zu den Naumannischen Kirchenmusiken zu spät, und ich mußte — ein Sündiger bleiben, der sie so lange versäumte, so spät einhohlte, und dann wieder doch nur versäumen mußte. — Der Himmel waltet über das Geschick des Mensch- und Unmenschen und so wird auch er mich dem Bessern entgegenführen, wenn auch jezt nicht, doch einmal wieder, wozu ich Sie geehrte edle Freundin zähle. —

Ihre Gedichte las ich und fand darin den Abdruck Ihres Gefühls und Ihres geistigen Wesens; nächstens erhalten Sie eins davon mit meinen ohnmächtigen Tönen — Leben Sie wohl, halten Sie etwas auf mich, ich wünsche es sehr, edle Freundin

ihr Freund
Beethoven.

(Auf der andern Seite desselben Blattes:)

Du kamst mir mit dem Bundeswort Du mein Tiedge entgegen, so sey's, so kurz unsre Zusammenkunft war, so fanden wir uns bald aus, und nichts war je mehr fremd unter uns — wie wehe empfand ich's dich und auch andre nicht sehn zu können, euern Brief erhielt ich Sonnabends abends, Montags mußte ein Packet Musik befördert werden, ich war außer mir vor Schmerz, daß ich mit Alcibiades sagen mußte, so hat denn der Mensch keinen Willen, und nun, nachdem ich mir das Beste die Zusammenkunft mit euch versäumt hatte, der Schnurrbärte der Ungarn wegen dauert nun doch die ganze Geschichte noch einen Monath, ehe dieses Kotzebuische-Beethovische Product aufgeführt wird, wie ärgerlich bin ich, dabei will der Erzherzog

*) Im Besitz von des Adressaten Tochter Fräul. Wiedebein in Braunschweig. Das schöne Schreiben bedarf keiner weiteren Erläuterung.

**) Im Besitz des Herrn Senator Culemann in Hannover. Beethoven war mit Tiedge und Elise von der Recke diesen Sommer über in Teplitz gewesen. Vgl. Beeth. Leben II. Anm. 234.

auf einmal nicht Pfaffe werden, alles sieht daher anders aus bei meinem jetzigen Hiersein als zuvor, sollte man sich wohl durch etwas anderes Menschliches bestimmen lassen.*)

3.**)

Mein verehrter Herr!

Es ist nicht meine schuld, sie neulich, was man hier heißt, angeschmiert zu haben, unvorhergesehene Umstände vereitelten mir das Vergnügen, einige schöne genußreiche und für die Kunst fruchtreiche Stunden mit ihnen zuzubringen, leider höre ich, daß sie übermorgen schon Wien verlassen, mein Landleben wegen meiner geschwächten Gesundheit ist eben nicht so zuträglich heuer für mich wie gewöhnlich, Es kann seyn, daß ich übermorgen wieder herein komme, und sind sie alsdann Nachmittags noch nicht von hier, so hoffe ich ihnen mündlich mit aller wahren Herzlichkeit zu sagen, wie sehr ich sie schätze, und wünsche ihnen nahe zu seyn. — in Eil

ihr
ergebenster
Freund
Beethoven.

(†)

Wien
den 18ten Sept. 1819.

(Außen:) An Seine
Wohlgeboren
H. M. (undeutlich) Zelter.
in der Schrane No. 24 im 2ten Stock.***)

4.****)

Euer Wohlgebohren!

Erhalten Sie die Korrectur, eine schwierigere und mühseligere ist mir nie vorgekommen — der Hauptfehler ist daß die erste Korrectur nicht in Berlin gemacht wurde, wodurch die Menge der Fehler hier und da kaum im gestochenen Exemplar anzubringen, für jetzt ist zu trachten, daß die Abschrift (da wie es scheint mein Original nicht lesbar genug) ganz korrect ist, und sich in allem nach ihr zu richten ist — im gestochenen Exemplar sind die Fehler theils mit rother Dinte angezeigt, die Täcte aber mit grauem Bleistift angezeigt. — Die Verbesserungen in der Abschrift sind mit rother Dinte angezeigt — das Verzeichniß der Fehler ebenfalls mit rother Dinte. Es ist wohl möglich, daß mehrere Fehler im gestochenen E. angedeutet, aber im Verzeichniß der Fehler sich nicht finden, alsdann ist sich nur in der jetzt best corrigirten Abschrift, welche mein Manuscript entbehrlich macht, Rath zu erhohlen, übrigens muß immer ein Sachverständiger hierbei mitwalten, da wohl noch wenigstens 2 bis 3 Korrecturen nöthig sind, bis das gestochene Exempl. dem abgeschriebenen ganz ähnlich sein wird — ich glaube mit größter unendlichster Mühe diese Correctur erschöpft zu haben, Herr Lauska dem ich mich empfehle, bitte sorgsam nachzusehen. —

in Eil Euer Wohlgebohren
ergebenster
Beethoven.

Döbling am 6ten Juli
1821.

5.*)

Ihrem Wunsche, mein werther Freund! die Singstimmen meiner letzten großen Messe mit einem Auszuge für die Orgel oder Piano an die verschiedenen Gesang-Vereine abzulassen, gebe ich hauptsächlich darum gerne nach, weil diese Vereine bey öffentlichen, besonders aber Gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, außerordentlich viel wirken können, und es bey Bearbeitung dieser großen Messe meine Hauptabsicht war, sowohl bey den Singenden als bey den Zuhörenden Religiöse Gefühle zu erwecken und dauernd zu machen.

Da aber die Copie, so wie die öftere Durchsicht derselben sehr viel Kosten verursachen, so kann ich nicht weniger als funfzig Dukaten Species dafür verlangen, und überlasse es Ihnen, die Anfragen deßhalb zu machen, damit ich meine Zeit der Sache selbst widmen könne.

Ich grüße Sie herzlich

Ihr
hochachtungsvoll ergebener
Ludwig van Beethoven.

Wien am 16ten Septemb. 1824.

6.**)

Für Herr v. Holz.
Schwarzspanierhaus.

Wie ein Schiffbrüchiger bin ich vorgestern Abend hier angekommen, ich suchte Sie gestern; aber alles war stumm — wenn Sie, ehe Sie in Ihr Collegium gehen, zu mir kommen können, dies würde mir sehr erklecklich seyn.

eiligst ihr Freund
Beethoven.

am 17ten Okt.

7.***)

Sind sie heute aus dem Reiche der Liebe nach Hause gekommen, da ich an Sie und Breuning geschrieben habe, falls nicht, so könnten sie noch nach ihrer Kanzley mit dem Brief an Breun: zu ihm gehen —wenn Sie aber — quel. Resultat? ich kann nichts mehr sagen, der Copist ist da, ich hoffe sie also heut Nachmittag gegen 5 zu sehen, nehmen Sie doch einen Fiaker immer, wo Sie ihn bedingen können, wie schmerzt es mich, ihnen so beschwerlich fallen zu müssen, der Himmel wird helfen! Karl hat nur noch 5 Tage zu bleiben —

eiligst ihr Freund
Beethoven m/p.

---

*) Der Erzherzog Rudolf, sein Freund und Schüler, ward dennoch später Erzbischof von Olmütz. „Der Schnurrbärte der Ungarn wegen" bezieht sich auf „König Stephan" und „Die Ruinen von Athen" von Kotzebue, die Beethoven zur Einweihung des neuen Pesther Theaters in diesem Sommer 1811 componirt hatte. Es kam übrigens erst im Anfang des folgenden Jahres zur Aufführung dieser Werke.

**) Original im Besitz von Fräul. Caroline Schulze in Potsdam.

***) An die mit (†) bezeichnete leere Stelle des Beethoven'schen Briefes schrieb Zelter eigenhändig:

„Den Mann noch einmal in diesem Leben von Angesicht zu sehn der so vielen Guten, zu welchen ich mich freilich gern mitzäle, Freude und Erbauung verschafft, das war die Absicht, weswegen ich Sie, würdiger Freund in Mödlingen besuchen wollte.

Sie kamen uns entgegen und meine Absicht war wenigstens nicht ganz verfehlt, denn ich habe ihr Angesicht gesehn.

Von dem Uebel was Sie drückt bin ich unterrichtet, ich fühle es mit und leide an einem ähnlichen.

Uebermorgen gehe ich von hier an meinen Beruf zurück aber werde nie aufhören Sie hochzuachten und zu lieben

Ihr
Zelter."

Wien 18 7br, 1819.

Das Nähere über diese Begegnung berichtet Zelter an Goethe im Briefwechsel III. 53.

****) Im Besitz des Herrn Buchhändler Leibrock in Braunschweig. Adressat ist ohne Zweifel der Musikalienhändler Schlesinger in Berlin, bei dem im Jahre 1821 die Sonate Op. 109 erschien. Vgl. Neue Briefe Beethovens No. 237 Anm. — Franz Ignaz Lauska ist der bekannte Clavierspieler und Componist, der in dem gleichen Jahre 1821 in Berlin starb.

*) Im Besitz der Frau Dr. Riehm in Bremen, an deren Gatten das Schreiben gerichtet ist. Nur Namensunterschrift und Datum sind von Beethoven, das übrige von der Hand des Neffen, dem er in späteren Jahren oft dictirte. Die Aeußerung über die große Messe bestätigt und ergänzt übrigens bedeutsam genug die in „Beethovens Brevier" über dieses Werk gemachten Mittheilungen.

**) Im Besitz des Herrn Leibrock in Braunschweig. Stammt aus dem Jahre 1825, wo Beethoven in das Schwarzspanierhaus am Alser Glacis eingezogen war, in dem er auch starb. Vgl. Neue Briefe Beeth. No. 292 ff. Er kam von Baden, wo er sich von schwerer Krankheit zu erholen gesucht hatte.

***) Im Besitz des Herrn Dr. Schebeck in Prag. Es ist wohl an Beethoven's Freund, den k. k. Hoffecretair Zmeskall gerichtet, mit dem er manchmal über Liebesdinge zu scherzen liebte. Vgl. Briefe Beethovens No. 100 ff.. Da auch vom Neffen Carl und seinem Vormund Hofrath Breuning Rede ist, wird das Billet wohl in die letzte Lebenszeit des Meisters fallen und und hat möglicherweise Beziehung auf den Selbstmordversuch und die nachfolgende Einsperrung des jungen Mannes im Sommer 1826. Vgl. Neue Briefe Beeth. No. 360 ff.

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Sonaten f. Pianoforte u. Violine. Arrang. für Pfte u. Violoncell von Friedr. Grützmacher. No. 7. Cmoll. Op. 30. No. 2. 1 Thlr. 20 Ngr.
— Symphonies No. 1—9. Partition de Piano par F. Liszt. Vol. 1. No. 1—5. Roth cartonnirt. 3 Thlr.

Chopin, F., Walzer für Violine mit Pianofortebegleitung. Bearbeitet von Ferd. David.
No. 1. Op. 18. Esdur. 20 Ngr.
- 2. Op. 34. No. 1. Asdur. 20 Ngr.
- 3. Op. 34. No. 2. Amoll. 12½ Ngr.
- 4. Op. 34. No. 3. Fdur. 12½ Ngr.

Horn, A., Op. 30. Phantasie über Motive aus der Oper: Der Haideschacht von F. v. Holstein für das Pfte. 20 Ngr.

Krause, A., Op. 21. Zwei instructive Sonaten f. d. Pfte. 25 Ngr.

Liszt, F., Missa quatuor vocum ad aequales, (II T. T. et II B. B.) concinente Organo. Editio nova. 1 Thlr. 15 Ngr.

Lumbye, H. C., Fackeltanz für grosses Orchester, componirt zur Vermählungs-Feier des Kronprinzen Friedrich von Dänemark. Arrang. für das Pianoforte zu zwei Händen. 20 Ngr.

Meister, Alte, Sammlung werthvoller Clavierstücke des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von E. Pauer. Zweiter Band.
No. 26. Händel, Georg Friedr., Capriccio in Gdur. 7½ Ngr.
- 27. Rameau, Jean Phil., La Livri. L'Agaçante. La Timide. 12½ Ngr.
- 28. Loeilly, Jean Baptiste, Suite in Gmoll. 15 Ngr.
- 29. Rossi, Michel Angelo, Andantino und Allegro. 7½ Ngr.
- 30. Turini, Ferdinando, Presto. Sonate. 20 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder und Gesänge. Für das Pianoforte übertragen von Carl Czerny. Roth cartonnirt. 2 Thlr.

Meyerbeer, G., Krönungsmarsch nach der Oper: Der Prophet. Arrang. für 2 Pfte zu 4 Händen von Fr. Brissler. 12½ Ngr.

Mozart, W. A., Concert No. 2. Adur. Für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe. Revidirt von Carl Reinecke. 3 Thlr. 12½ Ngr.
— Dasselbe für das Pianoforte allein. 1 Thlr. 5 Ngr.

Onslow, G., Op. 6. Toccata p. le Piano. Edition nouvelle. 10 Ngr.

Ramann, B., Op. 15. Wandlungen. Eine Tondichtung für das Pianoforte. 1 Thlr.

Reinecke, Carl, Op. 87. Cadenzen zu classischen Pianoforte-Concerten.
No. 9. Zu Beethoven's Concert No. 4. Zum ersten Satze. Gdur. 7½ Ngr.
- 10. Zu Beethoven's Concert No. 4. Zum letzten Satze. Gdur. 5 Ngr.
— Op. 94. La belle Grisélidis. Improvisata für 2 Pianoforte über ein französisches Volkslied aus dem 17. Jahrhundert. Arrang. für das Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Schubert, Franz, Op. 143. Fünfte grosse Sonate. 12 Ngr.
— Symphonie für Orchester, Cdur. Daraus einzeln:
Andante con moto. Arrang. f. d. Pfte zu 4 Händen. 20 Ngr.
Scherzo. Arrang. für das Pfte zu 2 Händen. 10 Ngr.
Dasselbe - - - - - zu 4 Händen 15 Ngr.

Weyermann, M., Op. 15. 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
No. 1. Einsamkeit. Wild verwachsne dunkle Fichten.
- 2. Der schwere Abend. Die dunklen Wolken hingen.
- 3. An die Entfernte. Diese Rose pflück' ich hier.
- 4. An die Entfernte. Rosen fliehen nicht allein.
- 5. Meine Rose. Dem holden Lenzgeschmeide.
- 6. Weil auf mir, du dunkles Auge.

Neue Musikalien.

(Nova No. 5 vom 1. October 1870.) im Verlage von Fr. Kistner in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 93. Sinfonie No. 8 (Fdur) für zwei Pianoforte bearbeitet von August Horn. 2 Thlr. 15 Ngr.

Benedict, Julius, 4 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
No. 1. Der todte Soldat. 12½ Ngr.
- 2. „Traumbild". 10 Ngr.
- 3. Ich klage nicht. 7½ Ngr.
- 4. Wieg' mich in Ruh'. 10 Ngr.

Kindscher, Louis, Dreissig kurze und leichte Orgelpräludien in den gangbarsten Dur- und Molltonarten. 15 Ngr.

Martini, F. Gian-Battista, 4 Sonates et Aria, Larghetto, Gavotta, Corrente tirés des Sonates. Edition revue et corrigée par Carl Banck. Cah. I. II. III. IV. V. à 15 Ngr.

Reinecke, Carl, Op. 107. Ein neues Notenbuch für kleine Leute. 30 leichte Clavierstückchen. Heft 1. 25 Ngr.
— Op. 108. No. 1. Am 3. September 1870. Gedicht von Emanuel Geibel für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. 15 Ngr.

Tschirch, Wilhelm, Op. 68. Fünf Gesänge. No. 1. Heimathwärts, von A. Silberstein. No. 2. Morgenlied von J. Sturm. No. 3. Allzeit fröhlich, von J. Sturm. No. 4. Mein Heimathland, von F. Ludwig. No. 5. Heil dir, mein Vaterland, von W. Schneider, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Taubert, Ernst Eduard, Op. 10. Noveletten für Pianoforte 25 Ngr.

Vogt, Jean, Op. 10. Deux Nocturnes pour Piano. Nouvelle Edition. 10 Ngr.

In meinem Verlage erschien soeben:

Requiem
für
Männerstimmen
(Soli und Chor)
mit Orgelbegleitung
von
Franz Liszt.
Partitur. Pr. 2½ Thlr.

C. F. KAHNT in Leipzig.

Soeben erschien:

Weimar's künstlerische Glanztage
26.—29. Mai und 19.—29. Juni 1870.
Ein Erinnerungsblatt
von
Hermann Uhde.
Preis 5 Ngr.

Leipzig, Verlag von **C. F. Kahnt.**

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 14. October 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 42.

Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ein Rückblick auf Spontini's Vestalin.

(Schluß.)

„Der zweite Act ist eine der großartigsten, durch innere Wahrheit ergreifendsten musikalisch-dramatischen Dichtungen, und das Alles mit höchst einfachen Mitteln, aber durchdrungen von der edelsten Gluth südlicher Leidenschaft.

Chor der Vestalinnen im Tempel. Voll Andacht, Hoheit, Ruhe und Ergebenheit bewegt sich die schöne Melodie in würdevoll beschränktem Umfange, den ganzen Ernst der Handlung ausdrückend, gleichsam zugleich erzählend und milde beurtheilend, rechtfertigend, was vorgehen soll. Die einfache, sich auf einen kleinen Umfang gleichsam selbst genügsam beschränkende, melodiöse Begleitung in den Geigen drückt die erhabene Stille des Tempels, den Frieden, der darin herrschen soll, die Worte: „Feuer, Schöpfer der Welt, unsterbliches Sinnbild des Lebens, deine lebendige fruchtbare Flamme strahle ewig auf diesem Altare" sehr charakteristisch aus. Die Oberpriesterin bestellt Julia zur Wächterin dieser für das Schicksal Rom's wichtigen Flamme und warnt sie vor jedem ungetreuen Seufzer, die Bässe erzittern bei dem Gedanken an einen Frevel gegen die der Göttin gelobte Keuschheit.

Ein Larghetto $^6/_8$ schildert die Seufzer der allein zurückgebliebenen Julia und das Hornsolo ihren dumpfen Schmerz, der aber auch in der Liebe, zu der er sich in den schwellenden Tönen langsam erhebt, Trost findet. In rührender, gleichsam mit ihrem strengen Schicksal sanft rechtender Melodie bittet sie die strenge Göttin um Gnade für ihre Liebe, aufsteigend und immer wieder aufsteigend nach dem schmerzvollen und bangen es und endlich bis zum ergreifenden ges; ein edler Tonfall nach der tiefen Tonika schließt den Satz, das Orchester bringt die Seufzer ihres Innern, gleichsam den bangen Schlag ihres Herzens in jedesmal zweimal wiederholten, nahe bei einander liegenden Sechszehntheilterzen oder Sexten fortwährend zum Ausdruck. In einem rührend schmerzlichen Cmoll klagt sie der Göttin ihre Pein, ihren Kampf, ihre inneren Vorwürfe; das Desdur, in das sie plötzlich ein wenig hart ausweicht, deutet zart auf die Härte ihrer Lage hin, das Wachsen ihrer Leidenschaft und ihre Angst ist in dem allmählichen Aufsteigen der Melodie und in der Bewegung der Begleitung, „ihre Verwirrung, ihr Kampf" aber in dem angstvollen as zu ces, von dem sie nach bis dahin wieder unaufgelöst emporgestiegener Baßfigur um eine Quinte heruntersteigt und zu welchem Tone sie doch wieder terzenweise hinaufgetrieben wird, schön gezeichnet. Sie beruhigt sich wieder etwas, gleichsam mit innerer Nothwendigkeit stufenweise in Bdur zur Terz herabsinkend, und fleht nochmals sanft und einschmeichelnd. Auch die wenigen kernigen Textworte zu jedem Stücke sind trefflich gewählt und erheben die Kunstregel, kurze inhaltschwere Sätze zur musikalischen Bearbeitung zu wählen, zu glänzender Bewahrheitung.*) Die zu den Worten: „Du siehst meinen tödtlichen Kampf, laß dich rühren" wiederholte Melodie hat in ihrem quartenweisen Herabsteigen etwas Dringendes, das gleichsam zugleich einleuchtende, überzeugende Vorstellungen zu machen bemüht ist. Von es immer wieder herabsteigend und dorthin wieder aufsteigend, sinkt J. in halben Tacten erst um eine Septime, dann um eine Sexte, dann um eine Quinte herab; vom Basse werden diese unteren Intervalle in aufsteigenden Sexten zu halben Tacten begleitet, die Mittelstimmen erzittern bezeichnend; J. ringt offenbar im Niederdrücken ihrer Leidenschaft, diese gewinnt aber immer mehr die Oberhand (im Ansteigen der tiefer angeschlagenen Töne), bis sie das Niederkämpfen aufgiebt und vom herrschenden es zum bittersüßen ges aufsteigend über das gleichartige ces und a (schon mehr erschöpft) herunter sinkend, in den folgenden Tönen

*) Hat doch Wagner in seinen „Meistersingern" über vier Töne Erstaunenswerthes aufgebaut.

etwas ruhiger und zuversichtlicher bittet, dann aber im dringenderen Flehen wieder aufseufzt, bis sie bei der Bezeichnung „unheilvoll“ für ihre Gluth auf b mit durchgehendem Baß b zu durchgehenden, ihre unklare trübe Stimmung malenden Accorden nach es ermattet mit ihrer Gluth herabsinkt.

Das schöne Hornsolo mit seiner oben schon geschilderten Bedeutung tritt wieder ein, dann die Clarinette mit ihren grelleren Schmerzenstönen, endlich die Geige mit ihrer klaren Reflexion über die Scene; den letzten schönen Tact haben wieder die Hörner mit ihren dumpfen, ahnungsvollen, in ihrer einfachen Accordfolge gleichsam die nothwendig ernsten Folgen so gefährlicher Leidenschaft ausdrückenden Schmerzenstönen. Das Orchester, bedeutungsvoll behandelt, erinnert an den Chor in der griechischen Tragödie; wie dieser in Worten, so drückt jenes gleichsam in Tönen die Stimmung des Volkes, der Zuschauer, der Zuhörer bei der Handlung aus.

Ein Presto hebt heftigern Kampf der Leidenschaft an, in einem bewegten Recitativ, in welchem gleichsam vorwurfsvolle Töne, besonders in den charakteristischen Bässen in punctirter Bewegung zunächst von b aus über verminderte Terz und große Secunde, dann aus noch schauerlicherer Tiefe hervorbrechen und emporsteigen, wirft sie sich ihre Pflichtvergessenheit am Altare der Vesta vor; der Schmerz der Liebe kämpft mit der Pflicht. Sie fühlt, daß sie die Vesta nicht versöhnen kann; die vorher schmerzvollen Bässe fangen an, in einer schleichenden, erschlaffende Unsicherheit und im Forte am Schlusse der Figur das Fortstoßen vom Altare ausdrückenden Schleifung durch wenige Töne immer mehr zu sinken, bis ihre Verstoßung von der heiligen Flamme in heftig ab- und auseinander springenden Accorden sich bis zum verzweifelten Entschluß in Bmoll steigert — bis sie sich dem Sohne der Venus in die Arme wirft — in trotzigem Bmoll bis zum grellen e aufspringend, seinen Wünschen, in der hohen Septime as trefflich bezeichnet, sich im entschiedenen c fügend.

Nun tobt die entfesselte Leidenschaft in Prestissimo-Tacten in Fdur Septime, Gmoll Septime mit kleiner Quinte, Cmoll Quintsextaccord mit kleiner Quinte. Zum Tremolo, zu welchem sich von einem länger gehaltenen Baßtone immer wieder eine rasche Figur hinabstürzt, klagt sie über die Raserei ihrer Sinne; das Verderben reißt sie unaufhaltsam fort, Blitzstrahl, Tod bedroht ihr Haupt. Die oben angedeutete Baßfigur ist von tiefer Bedeutung und Wirkung, malt immer abwärts gehend den Untergang, den inneren Sturm durch eine Art Sturmgeheul von außen, aber nicht etwa mit sogenannter Tonmalerei in bloßer Nachahmung äußerer Tonwirkungen, sondern durch einfache edle Kunstmittel die geistige Idee verkörpernd und dem Gefühl verwirklichend, so wie nach Plato die Außenwelt der Spiegel der geistigen ist. Es folgen drei ganz gleiche Tacte in Achteln in chromatischen Octaven in Edur erwartungsvoll herabsteigend, gleichsam hinabeilende Schritte. Lange Pause. „Licinius ist da“ flüstert sie schüchtern wie im Wahnsinn in sechs Tönen nur von dem hoffnungsschimmernden gis bis zum nächsten h aufsteigend, Hoffnung und Verwirrung sind in der chromatisch bis zur Septime fortschreitenden Orchesterantwort gezeichnet. Dreimal mit der Scala steigend und in derselben Weise vom Orchester beantwortet, singt sie mit immer mehr sich steigernder, in den ansteigenden Tönen über das Sprachgebiet hinaus bezeichneter Leidenschaft: „Wie! ich kann ihn wiedersehen — hören — ihn sprechen“ in Fragetönen, welche Antworten bezeichnen, deren Seligkeit sie sich nicht zu gestehen wagt. „Und die Furcht hält mich zurück!“ Dieselbe Orchester-Nachahmung schließt nun mit zwei entschiedenen Viertelschlägen in Gismoll, wozu Julia in der Septime f ein entschiedenes „Nein!“ allerdings mit der schweren Ahnung jener Tonart singt, hinzufügend: „Ich zaudere länger nicht!“ Das Orchester bezeichnet nun heftig aufeinander folgende Schritte, heftig fliegende Pulse, mit Amoll beginnend, in Achteln immer nachschlagend und in derselben Figur bis Emoll unter Julia's Ausrufen: „Liebe! Verzweiflung!“ fortfahrend, in rascher Emoll-Figur schließend, worauf J. mit dem Ausdrucke der unwiderstehlichen Macht verzweiflungsvoller Liebe in absteigender (alles vor sich niederreißender) Figur und dann siegreich bis zur kleinen Septime von H aufsteigend sowie mit entschiedener Hingebung niedersinkend, sich in ihr Schicksal ergebend, antwortet.

Ein leidenschaftlich in der punctirten, immer wieder in Quarten mit deren entschiedenem Charakter herabfallenden Orchesterbegleitung in Emoll anstürmendes Presto leitet die folgende Arie ein, die stets denselben kämpfenden, ringenden Charakter behaltend um einen Augenblick Racheaufschub der Götter bittet. Das Flehen der Geigen ist von ergreifender Wirkung. Die verzweiflungsvollen Worte: „Julia überläßt Eurer (der Götter) Rache den unseligen Rest ihrer Tage“ sind vom Tondichter mit einer Resignation in der herabgehenden und mit einem Gegenkampfe immer wieder hinaufführenden Figur gezeichnet, die sich nur fühlend bewundern läßt. Das Unerträgliche dieser Unglückslage ist in Desdur und der wogenden Begleitung gezeichnet, bis wieder das entschiedenere Emoll kommt. Den Augenblick, wo diesen Ort seine, des Geliebten, Gegenwart bezaubern soll, malt ihre wilde Leidenschaft zuerst mit tiefem Sinne durch die hohe Septime c, sogleich aber den Ort um zehn Töne tiefer mit as. Wie schön ist aber später der süße Zauber dieses Augenblicks gezeichnet; die große Sexte zu es leitet nach Ddur, dieses erblaßt in ein träumerisches Desdur, das sich durch die große Sexte in Cdur abklärt. Mit welch' süßer Hoffnung malt sich Julia (im $^{\sharp b}_{h}\,{}^{2}_{6}$ Accord zu Cmoll nach Gmoll auflösend und nach Bdur übergehend) diesen Augenblick aus! In dem sechsmal hinter einander wiederholten $\frac{es,\ f}{c,\ h}$, wobei sie sich dem Zorn der Göttin überläßt, liegt der treueste und doch echt künstlerisch einfachste Ausdruck leidenschaftlicher Verzweiflung (der Trotz, der es gleichsam immer so gefährlich fort gehen läßt, werde daraus, was da wolle) sowie in dem endlichen Fortstürzen im più moto in ihr Schicksal in den aufsteigenden und wieder herabsinkenden Tönen in Emoll.

Ihr Urtheil ist gefällt, singt sie etwas erschöpft, das Orchester antwortet, in kurz auf- und absteigender wiederholter Bewegung im e mit kleiner Quinte und Septime das Unabänderliche und Folgenschwere andeutend; und dann bei den Worten: „Angebeteter Sterblicher, Dir gebe ich mein Leben!“ ruft sie zuletzt mit den Leidenstönen der Liebe nach leidenschaftlichem Aufschwunge vier hinter einander absteigende Töne gleichsam in wehrloser, gänzlich entsagender Hingebung.

Das Orchester verfolgt im Ritornell noch kurze Zeit die Melodie der Arie, sich gleichfalls in Reflexionen, Ueberlegungen des wichtigen Schrittes, zu dem sich Julia entschloß, verlierend, in ernstem, tiefliegendem Bdur schließend, das sich gleichsam den tiefen Ernst der Lage vergegenwärtigt.

Licinius hat sich genaht, er ruft von außen mit der durch drei eng neben einander liegende Töne ausgedrückten Schüchternheit und Behutsamkeit fragend: (b a c) „Julia?“ von dem beklom-

menen 3,5,♮6 Accord zu ges nach Fdur auflösend, durch Oboe und Clarinette begleitet. Sie antwortet sich nach den vorhergegangenen Kämpfen kurz: „Ich erwarte ihn.“ Das Orchester begleitet, mit aufgeregtem Tremolo beginnend, in wenigen entschieden nach einander absteigenden Tönen ihre eiligen Schritte nach dem Eingange. Licinius wiederholt einen Ton höher, der die Steigerung der Sehnsucht schlagend ausdrückt, seinen fragenden Ruf. Das Orchester bezeichnet charakteristisch ihre zitternden umherirrenden Schritte, während sie den Altar wanken zu sehen glaubt. Sie öffnet ihm; das Orchester, ihre Schritte aufsteigend nach dem Ausgange begleitend, bricht mit dem ernsten verminderten Septimenaccord zu E ab, gleichsam überrascht von Julia's gewagtem Schritte. In kurzen schlagenden Zügen schildert die Musik das Wiedersehen an diesem Ort, die anfängliche Befangenheit und Schüchternheit der Liebenden mit Sicherheit zeichnend; den Schauer der Scene bezeichnet ein viermal gleichmäßig beginnendes Tremolo. Furcht und Hoffnung für einander wechseln in einfach edlem Zwiegespräch. „Ich fürchte nur für Dich!“ singt Julia, nur zwei Töne mit der kleinen Secunde aufsteigend und auf diese zurücksinkend, im zärtlichen Tonschmelz gleichsam den beschränkten einzigen Gesichtskreis ihres Fühlens bezeichnend. Von ernsten entschiedenen Accorden wird sein Muth begleitet. Er will sie befreien, in irgend eine Waldhöhle entlegener Wildniß entführen. Sie antwortet in Ton und Begleitung ein entschiedenes Nein. Der angebotene Verzicht des Helden auf seinen Ruhm ist eben so edel als Julia's Zurückweisung dieses Opfers und einer ihre Würde vernichtenden Flucht.

Ein $^1/_4$ Tact in Sechszehntheilen in Es leitet, die pochenden Herzen edel, einfach und glücklich nachahmend, mit affettuoso animato den rührenden und doch würdevollen Herzenserguß eines liebenden Helden, eines seelenleidenden Mannes im größten Sinne des Wortes, ein. Die schöne Melodie drückt erhabenen Trost, die Hoffnung auf den Schutz der Götter aus, dann die glühendste Hingebung der Liebe. Die auf- und absteigende Triolenbegleitung will gleichsam in süßen Trost einwiegen; die dann in den ersten halben Tacten immer wieder aufsteigende, im Accord der zweiten halben Tacte abschließende bezeichnende Baßfigur zu den vollen ruhig gehaltenen Tönen des Sängers reflectirt gleichsam über die Berechtigung ihrer Liebe, bezeichnet ihren einschmeichelnden, fast unüberwindlichen Zauber, um den sie Beide, wie er singt, selbst die Götter beneiden müssen, malt gleichsam die Bewegung in seinem Innern neben der würdigen Haltung seiner Sprache. Die Worte: „Tochter des Himmels, Götterbild meines Herzens, sei für immer die Herrin meines Lebens!“ bilden eine der schönsten Stellen der Oper, in der Melodie ist ebensoviel Innigkeit als Schwung, und wie schön und tief schildern die entgegenkommenden Bässe die Annäherung, die sanfteste Zärtlichkeit des Helden, reflectiren sie gleichsam über die Unwiderstehlichkeit, über die Berechtigung solcher wahren Liebe; besonders die Septime des im Basse ist ein Muster von der tiefen Bedeutung dieses romantischen Intervalls. Und wie bestimmt singt L. nun fünf Töne in der Scala herab, mit eben so entschiedener Harmonie „für immer“ verfüge sie über sein Leben. In einem bewegten Recitativ beruft er sich auf den Schutz der Venus, sie entfernt ihn vom Altar — die heilige Flamme erblaßt, er bittet die Göttin um Gnade, sein Verbrechen ist ihr Bild zu lieben, und ihre, der Liebenden Flammen sind so rein, wie die der Vesta.

Das Orchester beginnt einen zweistimmigen, unschuldsvoll flehenden Gesang, die Flamme erholt sich wieder, J. singt in einer sanften, in ihrem ruhigen Falle unverkennbar Dankbarkeit athmenden Melodie: „Die Göttin erhört unser Gebet.“ Er versichert mit sanfte Zuversicht athmenden Tönen, er zweifle nicht, daß die Götter das Gebet einer Julia erhören würden, und schildert, in sanft auflösenden Terzquintsextaccorden immer wieder sich sanft erhebend, die Rührung der Götter selbst über Julia's Flehen. Sie fängt an, schüchtern im Bereiche von wenigen neben einander liegenden Tönen sich ihres Glückes zu freuen, das Orchester antwortet mit kurzer, in Tremolo gleichsam die Furcht abschüttelnder Bewegung, die Vergangenheit verschwindet vor ihrer Seele bis zur schwachen Erinnerung, dieser Gedanke ist in dem Recitativ ebenso einfach und farblos ausgedrückt, wie die schwachen Töne einer Genesenden. Mit mehr Schwung und mit wachsender Leidenschaft, mit herrlich bewegter und steigender Gegenmelodie in der Begleitung erwähnt sie, eine Wolke bedecke ihre Zukunft; die in der Höhe sanft aufsteigende Figur der Geigen begleitet diesen Gedanken gleichsam mit süß träumerischen Nebelbildern. Der Augenblick erfülle ihr ganzes Wesen; sie schließt, sich in die Terz d zum 4,6 Accord von B sanft in tröstender Hoffnung erhebend und $^3/_4$ dort verweilend, über c nach b zurückkehrend.

Es folgt ein höchst bewegtes stürmisches Duett — die Liebenden überlassen sich ganz der Seligkeit der Liebe, der Trunkenheit höchsten Glückes, ihrem Triumphe. Die Festigkeit ihres Treugelöbnisses für alle Wendungen ihres Schicksales ist in den Bewegungen der Melodie nach verschiedenen Seiten und in der Rückkehr nach demselben Grundtone fast greifbar. Die obere Begleitung schwingt sich immer wieder empor, um auf den angeschlagenen Ton zurückzukehren, Schwung und Festigkeit der Liebenden glücklich versinnbildlichend. Die Welt ist nicht mehr für sie da, sie wollen nur einander leben. Sehr feinsinnig ist die Idee, diesen letzteren Hauptgedanken durchweg auf denselben Tönen singen und die zitternde, die innere Erschütterung andeutende Begleitung in den Oberstimmen ebenso auf denselben Tönen fest wiederholen, im Basse aber tonweise herabsinken zu lassen, gleichsam andeutend: die Liebenden halten an ihrem Bunde fest, mögen sie auch darüber zu Grunde gehen. Die punctirte Bewegung drückt auch hier den kriegerischen Muth des Helden sprechend aus. Aber Entsetzen schreckt sie auf. Auf Fdur setzt grell Gesdur ein. Die heilige Flamme ist unterdessen verloschen, in den in Fisdur mit der Septime herabsteigenden Bässen fallen sie aus ihrem Himmel herab, und mit dem Emporringen in den Bässen sehen sie sich in dem trügerischen übermäßigen 3,5,6 Accord zu G angelangt. Nacht umgiebt sie, es ist keine Hoffnung mehr, singt Julia wehklagend. Meisterhaft malt das Tremolo in ängstlichem Fismoll mit Septimenaccord zu Gismoll, abwechselnd oben von Angstrufen in Vorhalten durch Oboe, Flöte und Clarinette begleitet, die Scene; die oben stumpf einsetzenden Intervalle der kleinen Quarte mit kleiner Septime bezeichnen großartig einfach wie mit einzelnen Pinselstrichen die Rathlosigkeit, welche vergeblich nach einem Ausweg sucht. J. sinkt von gis mit Septimen-Accord nach fis herab: „Ich habe gelebt!“ jene hoffnungslos emporsteigenden Vorhalte tönen wieder nach. L. antwortet ebenso: „Du erfüllst mich mit eisigem Schauer!“ von schaudernden Tremolo begleitet. Der Grabeston der Posaune schließt. Cinna erscheint, heißt dem L. ihm zu folgen, seine Augenblicke sind gezählt, J. fleht um dasselbe, seine Gegenwart vermehrt nur ihr Unglück.

Nun folgt im Finale ein Trio voll des leidenschaftlichsten Wetteifers der Liebe und Freundschaft, um Licinius zu entfernen. Meisterhaft ist das Flehen, dies Feierliche der Beschwörungen des Licinius zum Nachgeben, ja man möchte sagen, das Ueberzeugende ihrer Gründe in den gleichmäßigen Folgen (Schlußfolgerungen ähnlich) vom achten Tacte an geschildert, ebenso der Widerstand des Licinius in der Gegenbewegung der Melodie und im Orchester die innere schmerzliche Bewegung der Handelnden, in den Terzengängen der in beschränktem Umfange auf- und niedersteigenden wiederholten Melodie aber der edle Wettstreit, das ängstliche Drängen. L. will J. retten oder das Loos, das ihr droht, theilen. Dieses Drohen, dieses Ringen ist wiederum mit ausgeprägtester Charakteristik in den oben in Synkopen auf und nieder schwebenden, gleichsam wankenden Octaven ausgedrückt. Der feste, gefährliche und rachedurstige Vorsatz, sie zu retten, spricht in erster Eigenschaft in demselben trotzig fortgesungenen Tone, in der letzten Eigenschaft in der wiederholt in der Begleitung aufspringenden kleinen Quinte und Septime zu Fismoll bei heftiger Baßbewegung in demselben Accorde. Der Chor des Volkes schreit in dumpf wogenden, anstrebenden Accorden um Rache, wiederholt mit dem kurzen und trotzigen Vorschlage dieselbe Emoll-Terz anschlagend, gleichsam von seinem Vorhaben nicht ablassend, und in den weiteren Accorden die Gefühle des Entsetzens, des Frevels ausdrückend, und die Viola, in mehreren großen Werken, besonders auch bei Gluck, Weber und Wagner von großer Wirkung, tritt hier in den Vordergrund. Eine lebhafte, sich meisterhaft gleichsam überstürzende Bewegung begleitet die dringenden Aufforderungen Julia's und Cinna's zur Flucht des Licinius, der Chor des zürnenden Volkes ist in diese stürmischen Bitten trefflich verflochten. Alles das um so bewunderungswürdiger, als es mit einfachen Mitteln, kurzen Themen hervorgebracht ist. Die Scene wird immer stürmischer, das entsetzliche Geschrei des Volkes ist auch im zerlegten verminderten Septimen-Accord zu dis, welcher dreimal in derselben Figur wiederholt wird, bezeichnet; die Wiederkehr derselben entschiedenen Figur und Accorde in Ritornell bezeichnet die unabweisbare Nothwendigkeit der Flucht des Licinius, dann die letzten Tacte die Eile der Flucht, der schnelle Schluß die Verlassenheit Julia's, welche aber triumphirend in hoch g nach c herab ausruft: „Er wird leben!“ *) Violen und Bässe antworten mit kurzer, ernster, tiefer Octave und einem Triller, der das Frösteln der dem Tode geweihten Unglücklichen sympathischen Zuhörern mitzutheilen geeignet ist. J. sieht ihrem Schicksal fest in's Auge. Dieselben Instrumente antworten kurz und charakteristisch fest wieder mit schauderndem Triller. Nun kommt die schöne Stelle: „Meine Tage waren vom Schmerze gezählt!“ Im Echo davon, in vier neben einander liegenden Tönen voll tiefster Bedeutung, von seltenstem Gewicht, in Asdur, mit weichem rührenden as anhebend, nach sanft schmerzlichem Emoll und von dessen Quinte nach der schmelzenden darunter liegenden großen Quarte fis und dann wieder nach g mit Gdur, welches fast heitere Zufriedenheit über das dem Geliebten gebrachte Opfer ausdrückt; mit haltloser Reflexion auf die Sexte ohne Grundton zurückkehrend, antworten Violen und Celli

Auf diesen Ton schlug mein verstorbener Vater, als zur Zeit unübertroffener Bratschist der Dresdener Hofcapelle mit Weber's unwillkürlichem Beifalle zu diesem großen Augenblicke nach großen breit gezogenen Tönen einen breiten Mordent mit jenem aus altitalienischer Methode hervorgegangenen feinen Gefühl, in welchem der lauschende Geist die Idee einer in Schmerz aufgelösten Betrachtung eines qualvollen Lebens zu vernehmen glaubt; ein solcher Mordent drückt in seiner engen Umgebung des Grundtones mit nur einem Tone darüber und seiner alsbaldigen Rückkehr zum Grundtone recht fühlbar die tiefste und darum auch einfachste Reflexion, die gänzliche Erschöpfung eines von seinem Schicksal fast erdrückten, aber doch noch von Liebe sanft getrösteten weiblichen Gemüthes aus. Ein Augenblick der Seligkeit hat ihrem Leben ein Ziel gesetzt, doch sie bereut ihn nicht. Das singt J. resignirt in vier gehaltenen Tönen in der Scala von b in Gdur in Sextenbegleitung derselben Instrumente herabsinkend, bis sie sich in die Quinte des begleitenden Asdur erhebt, um sechs Töne nach g herabzusinken; eine köstliche Stelle, ergreifend schön und ebenso einfach! vom edelsten Gepräge des Genius!

Der Chor des Rache fordernden Volkes nähert sich. „Welch Geschrei!“ singt Julia auf dem hohen as, und ermattet in einem sprechend wahren Recitativ in der Fortschreitung von halben Tönen sieben Töne herabsinkend bis zur Todesangst. „Wenn er wäre?“ (nämlich auf der Flucht ergriffen) diese entsetzliche Möglichkeit, von dem strengen f und von dem Nachschlagen des Orchesters im Sexten- und im großen Quartsextaccord von Fmoll trefflich ausgedrückt, wagt sie nicht, sich selbst zu gestehen. Ihre Todesangst ist in den von Emoll aus fortdrängenden Tönen und Accorden höchst treffend geschildert, bis sie erschöpft herabsinkend in vier Tönen von c über das verlöschende as zum ruhigen g hinabsinkt: „Ich sterbe!“ und am Fuße des Altars zusammenstürzt. Das Volk dringt mit seinem Rachegeschrei im vorigen Emoll, in welchem besonders die Septime as zu h immer wieder zugleich ängstlich und strafend hervortritt, ein; darauf fordern zwei Tacte Achtel in Octaven mit dem immer wiederholten c, h und mit vier halben Tacten c mit Vorschlägen von g hinan in bezeichnendster Weise strenge Rechenschaft. Der Oberpriester singt mit eben solchen Orchesterantworten „O Verbrechen!“ In den Desdur-Läufern zu dem würdevoll vom Oberpriester oben festgehaltenen Grundton begleitet das Orchester den Zorn der Götter mit wild umherschießenden Blitzen. Unverkennbar bezeichnet den Sturz der Welt der schöne Tonfall des Sängers auf das neun Töne tiefere c. Das Orchester leitet sanft und wehklagend das Erwachen der unglücklichen Julia ein. „Wie, ich lebe noch?“ ruft sie aus, und mit feinem Geiste hat der Tondichter sehr langsames Singen seiner gewichtigen Töne vorgeschrieben, welche verwundert mit Erschöpfung fragend von der Quinte bis zur Tonika es aufsteigen, um im sanft schmerzlichen d darunter zu ermatten. „Unglückliches Mädchen!“ singen die Vestalinnen mit dem Ausdrucke ernsten Mitleids in Septimen-Accorden zu Bdur in Es schließend sehr langsam wegen des Gewichtes der wenigen Töne.

In ernstem Recitativ verkündet der Oberpriester den Zorn der Götter und des Volkes über Entweihung des Tempels, das Opfer des Verbrechens wird gefordert. Julia soll ihr Verbrechen bekennen. Mit großartiger Entschiedenheit verlangt und erwartet sie den Tod, *stark* soll sie singen „Er befreit mich von Eurer Macht!“ Diese Worte in sechs Tönen, die der

*) Im deutschen Text „Er ist frei!“ Unvergeßlich im Munde einer Devrient, ungefähr so wie man von heiligem Schauer überlaufen wurde, wenn sie im „Fidelio“ sprach: „Ja, es giebt eine Vorsehung!“

Reihe nach von Dmoll bis Fdur mit Terzenbegleitung herabgehen, wie schön und doch dabei so kurz sind sie durch dieselbe charakterisirt. Meisterhaft den wenigen entschiedenen Accorden, womit in No. 10 Licinius Julia sein Leben zur Verfügung stellt, angepaßt, drücken sie die einfache, gleichgültig gewordene Nothwendigkeit, das Aufhören aller anderen Rücksicht, aber auch Stolz und Verachtung gegen den blinden Fanatismus, durch diese Einfachheit, Gradheit der musikalischen Behandlung aus, und hierzu fügen die Bässe noch einen wehmüthig rührenden Anstrich der furchtbaren Entsagung, wie er in einer zarten Frauenseele nicht fehlen durfte. J. setzt in entsprechenden Tönen, mit entschiedenem und vorwurfsvollem Fdur schließend, hinzu: „Meine Hinrichtung wird wenigstens meine Freiheit sein!" Sie bekennt, daß sie liebt, im Septimen-Accord von Ces mit dem von ihr gesungenen ges, dann nach f wiederholt, und über F nach Es mit dem 3,5,6Accord zu Ces zurückgehend, voll Stolz und schmerzlicher Wonne trefflich geschildert. Das Orchester lodert im Zorn des Oberpriesters auf, der sie in strengem Recitativ mit angemessen entschiedener, sein Entsetzen bezeichnender Tremolobegleitung der Entweihung des Tempels und des Eidbruches anklagt. Oberpriester und Vestalinnen singen in einem ihr Entsetzen auch in der punctirten Begleitung kennzeichnenden kurzen Chor von hell aufschreiendem Gdur bis zu grellem Fismoll übergehend: Julia habe den Tod verdient. Dieses Fismoll wird alsbald zur sanftesten Bitte Julia's im folgenden $^{9}/_{8}$ Andantino. Ein echtes sich ganz vollkommen entwickelndes $^{9}/_{8}$, keine kantigen Triolen! In einer Melodie von rührender Schönheit bittet sie Latona, die Schutzgöttin der Unglücklichen, von ihrem Grabe den angebeteten Sterblichen zu entfernen, für den sie stirbt. Abermals ein ebenbürtiger Text, mit einer großen schönen Idee das Musikstück erfüllend, das den Ausdruck edel wehmüthiger Ergebung bietet. Die Bitte ist in der Musik durch den Eintritt mit der rührenden Terz und durch das sanfte Aufsteigen über die hier schmerzlich klingende große Quinte bis nach der Sexte und Herabsinken in die Terz beziehendlich Septime nach fis trefflich gezeichnet. Das folgende D und Gdur und in letzterem das Nieder- und Aufsteigen von und zu der die größte selbstständige Steigerung der Scala bildenden Quinte bezeichnet größeren Ernst, größere Entschiedenheit der Bitte, dann giebt sie dieser in Adur eine träumerisch sanfte Färbung und das diatonisch herabsteigende letzte Viertel deutet feinsinnig ihr Herabkommen auf einen so traurigen Wunsch an, der in der sehnsüchtig nach der Quinte von Edur strebenden großen Quart bedeutungsvoll ausgedrückt ist.

Ein plötzlicher stürmischer Schluß bereitet neue Aussprüche des Oberpriesters vor. Julia soll den Frevler nennen, dessen Frevel durch den verminderten 3,4,6Accord von Ais treffend im Tremolo des Orchesters gezeichnet ist. Julia antwortet mit dem Tone der Entrüstung und Entschiedenheit mit hohem g der Septime zu ais einsetzend und dann von e um eine Quarte nach h herabfallend, entschieden abweisend „Nie wirst Du ihn erfahren!" oder wie die Devrient den doch ursprünglich französischen und italienischen Text in deutscher Uebersetzung, die sonst mitunter erbärmlich matt ausgefallen ist, mit unvergeßlicher Darstellung wiedergab: „Nie wird er Dir genannt!" Ein wild einfallendes Hmoll-Ritornell malt den Zorn des Oberpriesters. Die punctirte Figur zu Emoll drückt gut das Unabwendbare ihres Schicksals aus. Er schleudert das Anathem gegen Julia mit entsprechendem, Zittern und Zagen ausdrückendem, donnerartig fortrollendem Tremolo der Orchesterbegleitung. Mit den sanftesten Tönen in Adur nach Edur resignirt hinabeilend singt Julia: ihre Zeit ist zu Ende, die herrlichen Silbertöne der Violen begleiten sie auch hier; sie fühlt den Finger des Todes auf ihrer Stirn; die einfache Wirkung des plötzlich eintretenden Emoll mit der ernst aufsteigenden Baßfigur und mit den immer ernster werdenden Accorden, zu denen sie mit dem dreimal besetzten grellen fis zu „eisig" in G schließt, ist eine wirkliche Offenbarung des Genius; die Bässe begleiten sie in schön harmonisirten Triolen gleichsam mit ernsten Betrachtungen über ihre ernsten Worte. Unter den Bannstrahlen in den Läufen des Recitativs verbannt der Oberpriester Julia, die treulose Priesterin, aus dem Tempel, gebietet ihr unter die Erde hinabzusteigen, ihr Verbrechen vor dem Tagelicht zu verbergen. Sie soll lebendig begraben werden. Es folgt ein heftiges Verdammungsallegro in $^{3}/_{4}$ Tact in grellem Edur, in welchem die beschränkt bewegte fortgesetzte Baßfigur den bornirten, wenigstens vor dem Volke zur Schau getragenen, unerbittlichen Fanatismus des Oberpriesters treffend kennzeichnet, der in feierlich strengem Ton und Rhythmus die Ablösung des priesterlichen Schmuckes von der mit Schande bedeckten Stirn Julia's fordert. Der Chor stimmt ein in wildem Fanatismus, der durch eine fast heitere Melodie und tanzartige Bewegung ausgedrückt wird, wobei aber auch zum Theil eine sich gleichsam gewaltsam eingeredete Ueberzeugung von der Gerechtigkeit des Verdammungsurtheils in der in H und Edur abwechselnden zuversichtlichen Melodie sich ausspricht. Julia's schuldiges Haupt soll den blutigen Händen der Lictoren (Gerichtsdiener) übergeben werden. Die Wildheit des Chores steigert sich immer mehr in kunstvoll einfacher Weise mit den fortdauernden Triolen der Bässe, in denen sich doch auch die immer mehr wachsende Angst der Verurtheilten spiegelt. Die Bewegung wird immer heftiger und leidenschaftlicher, kehrt dann auf die erste zurück und drückt mit grellem Geräusch den schrecklichen Ruf des Chores aus „Nacht umhülle ihr Haupt!" Das Ritornell tobt noch einige Zeit in diesen wilden Figuren der Stimmung entsprechend fort." —

Mit der Analyse dieses den bedeutendsten Gipfel des ganzen Werkes bildenden zweiten Finale's schließen wir hiermit die aus Poland's Buche gegebenen Proben. Der Vf. hat bei der sehr schätzenswerthen Wärme seiner Auffassung vielleicht manchen Stellen und Wendungen noch größeren Werth beigelegt, als dieselben für den ruhigen Betrachter in Wirklichkeit haben, auch mit besonderer individueller Vorliebe den Eindruck der Tonarten ꝛc. beobachtet. Jedenfalls aber hat er in sehr anregender Weise nachgewiesen, daß „die Musik eine Sprache", welcher wir in Betreff ihrer ungemein reichen, herrlichen und unmittelbaren Wirkungen keine andere zur Seite zu stellen vermögen, und zugleich das Interesse für Spontini und dessen treue, ausgeprägte Charakterisirung durch seine lebensvolle Schilderung auf's Neue in höchst dankenswerther Weise angeregt. —

Correspondenz.

Leipzig.

Den verschiedenen hier bereits stattgehabten Concerten zu Gunsten unserer im Felde stehenden Brüder schloß sich Sonntag den 2. nun auch ein vom Riedel'schen Verein in der stark gefüllten Thomaskirche veranstaltetes Extraconcert in würdiger Weise an und kam zugleich keineswegs mit leeren sondern im Gegentheil mit so vollen Händen, daß es gewiß mit Recht als Höhepunkt der — wenn

ich so sagen darf — patriotischen Saison bezeichnet werden darf. Dies gilt sowohl in Betreff der Mitwirkung wie der Ausführung und des mit Bezug auf die jetzige Zeit zusammengestellten ernst ergreifenden Programms. An ersterer betheiligte sich das Joachim'sche Künstlerpaar, ferner Frl. Mahlknecht vom hiesigen Stadttheater und die Harfenvirtuosin Frau Rudolph sowie die HH. Organist Louis Papier und Julius Kniese und viele Herren des Theaterorchesters. Die Leistungen der Solisten, namentlich Joachim's und seiner Gattin wie des Riedel'schen Vereins sind zu bekannt, um noch ein Wort begeisterten Lobes darüber zu verlieren. Die eine Bezeichnung: „meisterhaft in jeder Beziehung" möge genügen. Das reichhaltige Programm bot: Choralvorspiel für Orgel „Ein' feste Burg" von J. S. Bach, (Organist Papier), zwei Hussitenlieder für Chor (Kelchnergesang und Feldgesang der Taboriten), Andante für Violine allein (in C) aus der Violinsonate in Amoll und Adagio (in E) aus der Sonate für Violine und Clavier von J. S. Bach (Joachim), zwei geistliche Chöre von P. Cornelius („Mitten wir im Leben sind" und „Pilger's Ruhethal"), „Erbarme dich m." Arie für Altsolo und obligate Violine von J. S. Bach (Hr. und Frau Joachim), „Ich harre dein, o Herr" Sopransolo (Frl. Mahlknecht) mit Frauenchor und Orchester aus dem De profundis von Joachim Raff, die Begleitung, wie wir vernehmen, von Herrn Kniese (und zwar sehr wirkungsvoll) eingerichtet für Violine, Harfe (Frau Rudolph) und Orgel, „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" von Händel (Frau Joachim), Andante (in F) von Tartini und „Abendlied" von Schumann für Violine und Orgel (Joachim) und „Wie lieblich sind die Boten" Chor aus „Paulus", die Orgelbegleitung zu Nr. 3, 5, 6, 7, 8, 9 und 10 ausgeführt von Hrn. Kniese. — Die Chöre von Cornelius sind eine entschiedene Bereicherung der Chorgesang-Literatur. „Mitten wir im Leben sind" besonders ist von tief ergreifender Wirkung. Die Steigerung „Heiliger Herre Gott! Heiliger starker Gott! Heiliger barmherziger Heiland!" ist einer von den Meisterzügen, wie sie nur dem wahrhaft schöpferischen Geiste zu Gebote stehen. Obgleich sonst nicht leicht zu rühren, gestehe ich doch offen, daß es mir war, als ob mir ein Schwert durch die Seele dränge. Und ähnlich, glaube ich, ist es wohl allen Anwesenden gegangen. Warum tritt dieser hochbegabte Componist nicht öfters an die Oeffentlichkeit? Warum schließt er sich in so bedauerlicher Weise ab? — Die Nummer von Raff wird ihren vollen Eindruck zwar erst inmitten des vollständigen, sehr bedeutungsvollen De profundis machen, doch war es dankenswerth, vor der Hand bereits diesen einzelnen Satz jener Novität kennen zu lernen. Besonders spannend ist die Einleitung, die dann in geschickter Weise wieder den Schluß bildet, gleichsam das Stück einrahmend, welches sich außerdem durch faßlichen Inhalt, interessante und feine Ausarbeitung (wie von Raff nicht anders zu erwarten) und besonderen Wohlklang schnell Popularität erwerben dürfte. — 17.

Berlin.

Schon wenige Wochen nach Eröffnung der jetzigen Saison überrascht uns unsere Hofintendanz mit einem neuen deutschen Werke, nämlich der komischen Oper „Ziethen'sche Husaren" von Bernhard Scholz. Es hat uns immer mit Schmerz erfüllt, die eigenen Landsleute im Vergleich zu den Fremden zurückgesetzt zu sehen, und zwar in einem Grade, welcher auf die Production der deutschen Componisten durchaus lähmend zurückwirken mußte. Hoffentlich dürfen wir von dieser ausnahmsweisen Erscheinung einen erfreulichen Umschwung zu Gunsten derselben erblicken. Völlig Novität ist allerdings auch dieses Werk keineswegs, dazu ist eine Generalintendanz viel zu vorsichtig. Dasselbe ist vielmehr schon vor längerer Zeit geschrieben und im vorigen Winter bereits sowohl in Breslau als in Hamburg zur Aufführung gelangt. Daß einige preußische Reiterstückchen aber jetzt um so günstigeren Anklang finden müssen, bedarf keiner Frage. Zwar handelt es sich nur um die Besetzung eines Landguts, aber es ist doch ein Bild preußischen Kriegslebens darin und das ist schon genug, um jetzt lebhafte Sympathien zu erwecken. Das vom Componisten und Th. Rehbaum verfaßte Textbuch bietet einfache und natürliche Verwicklungen und könnte nur etwas prägnantere Individualisirung enthalten, wie sich denn auch u. A. nicht alle Personen als zur Handlung nothwendige erweisen. Was die Musik betrifft, so sind die Nebenpersonen dem Comp. unstreitig meist besser gelungen und wirksamer gezeichnet als die Hauptpersonen, auch vermißt man breiter dahinströmende, seelenvollere Melodien; statt deren bekommt man in der Regel nur fragmentarische und kühlere Phrasen zu hören, für welche die treffliche Instrumentirung und die in derselben oft hervortretenden reizenden und geistvollen Züge nicht hinreichenden Ersatz bieten. Selbst die gesanglichen Ensemble's, obgleich geschickt gemacht und wohlklingend, entbehren der nöthigen Steigerung und Wirkung. Sehr vortheilhaft tritt dagegen eine andere Seite des uns bisher nur auf ernsten Gebieten bekannt gewordenen Autors hervor, nämlich Talent für das Komische und Volksthümliche. Scholz zeigt in dieser Oper einen so leichten und natürlichen Humor, daß man nur wünschen kann, er möge entsprechend komische Stoffe finden, welche ihm vorzugsweise die günstige Entfaltung dieser schon seit so langer Zeit von deutschen Componisten nicht mehr mit Glück cultivirten Seite gestatten. Nach dieser Seite hin ist Alles mit Geschick und Geschmack behandelt und verdient das Werk die wenn auch nicht durchschlagende aber doch ganz günstige Aufnahme vollkommen.

An der Darstellung betheiligten sich fast alle unsere besten Kräfte, nämlich die Damen Mallinger, Wippern (deren wohllautende Stimme nur noch selten Spuren der überstandenen bösen Erkrankung zeigte) und Lehmann sowie die HH. Woworski, Krüger, Betz, Fricke und Salomon. Alle trugen zu der unter Radecke's Leitung recht abgerundeten ersten Aufführung Verdienstvolles bei und wurden nach jedem Acte gerufen, namentlich hob die unmittelbare Frische und Anmuth von Frau Mallinger das Ganze in sehr wirkungsvoller und wohlthuender Weise. — D...

Jassy.

Ueber das Gedeihen unserer vor zwei Jahren vom hiesigen Publicum mit so großem Enthusiasmus aufgenommenen philharmonischen Gesellschaft kann ich Ihnen zu meinem Bedauern nicht so Erfreuliches berichten, als es zuerst den Anschein hatte, trotzdem daß wir alles Mögliche aufboten, u. A. einen tüchtigen Violoncellvirtuosen Jacobowsky aus Berlin kommen ließen, welcher uns mit ausgezeichneten Vorträgen von Goltermann, Piatti, Servais 2c. erfreute, und überhaupt auch im vergangenen Winter unseren Zuhörern gar manches Schöne boten. Voriges Jahr zählte obige Gesellschaft noch 25 Mitglieder, jetzt ist sie ganz eingegangen. Die Zeit und die Kräfte sind einmal hier noch nicht da, um solche Institutionen erfolgreich durchzuführen, namentlich aber ist der Geschmack unseres größeren Publicums noch zu unentwickelt, denn eine italienische Romanze oder Cavatine wird viel enthusiastischer aufgenommen als ein gediegenes Beethoven'sches Quartett. Trotz allebem brachten wir nach Kräften werthvollere deutsche Werke zu Gehör, theils Kammermusik, theils Ouverturen mit zwei Clavieren und Streichquintett. Frl. Baruzzi, über die ich Ihnen schon früher berichtete, unterstützte uns auch im vorigen Winter höchst lobenswerth mit ihrem schönen Talente. Sonst sah es allerdings um den Gesang traurig aus und kann ich Ihnen hoffentlich übers Jahr im Allgemeinen Erfreulicheres berichten. — E.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Barby. Md. Gering veranstaltete zum Besten der Verwundeten eine Seminaraufführung, in welcher eine seiner Compositionen „Lobgesang der Nacht“ mit Violinenchor und Orgel besonderen Beifall fand. —

Berlin. Die Singakademie wird in dieser Saison Haydn's „Schöpfung“, die sechszehnstimmige Messe von Grell und den „Elias“ aufführen. —

Bremen. Am 28. v. M. Concert des Domchors. Prätorius, Pachhelbel, Richter mit der achtst. Motette „Jauchzet dem Herrn“ u. A. waren auf dem Programm vertreten. Rheinthaler schloß das Concert mit Händel's „Halleluja“ (für Orgel übertragen). —

Dresden. Am 2. patriotisches Concert in der evangelischen Hofkirche mit Frau Otto-Alsleben. U. A. Krönungsmesse von Cherubini, Phantasie und Fuge von Brosig, Trostlied von Faißt. — Am 11. patriotisches Concert mit Frl. Zimmermann, Frau Heinze und den HH. Lauterbach, Grützmacher und Jäger. U. A. Arie und Gavotte von Bach, Rigoletto-Phantasie von Liszt, Tarantelle von Lauterbach, Schottische Lieder von Beethoven. — Die Hofkapelle veranstaltet diesen Winter sechs Abonnementconcerte, deren erstes am 8. Nov. stattfindet. Das für sämmtliche Concerte bereits veröffentlichte Programm enthält außer Symphonien von Raff, Svendsen und Ullrich nur längst Bekanntes. Liszt und Wagner werden von dieser Seite noch immer gänzlich ignorirt. — Pianist Alwin Wieck veranstaltet als „Vertreter der Wieck'schen Schule“ mit seinen Schülern unter Mitwirkung namhafter Künstler Soiréen. —

Esseg (Croatien). Am 24. v. M. fand dort eine Beethovenfeier statt. Das Programm brachte nur Compositionen Beethoven's. —

Königsberg. Zum Besten der Krieger gab die musikal. Akademie ein Concert, in dem u. A. Durante's Magnificat und Bach's „Ein feste Burg“ aufgeführt wurden. —

Leipzig. Am 13. zweites Gewandhausconcert: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“, Arie aus „Alceste“ und Lieder (Frau Joachim), Violin-Concert von Beethoven und Violin-Chaconne von Vitali (Joachim), Dmoll-Symphonie von Albert Dietrich. —

Naumburg. Am 17. Kirchenconcert zum Besten der Invalidenstiftung unter Leitung des Md. Schulze. Als Solisten wirken Frl. Gutzschebauch (Sopran) und Jul. Kniese (Orgel) aus Leipzig und kommen u. A. Esdur-Präludium und Dmoll-Toccata nebst Fuge von Bach, Arie und Halleluja aus Händel's „Messias“, Ave Maria von Cherubini, Arie und Chor von Mendelssohn rc. zu Gehör. —

Szegzard. Am 25. v. M. fand ein wohlthätiges Concert statt mit folgendem vorzüglichem Programme: Coriolan-Ouverture, achthändig vorgetragen von Frau Janina, Frl. Menter und den HH. Servais und Michalowich, Sonate von Beethoven (Frl. Menter), Violin-Notturno von Chopin (Reményi), Propheten-Phantasie (Frl. Menter) und Concert pathétique für zwei Claviere von Liszt (die Damen Menter und Janina), ungarische Lieder von Abrányi (Reményi) und Meistersingervorspiel (achthändig). — An demselben Tage, dem Kirchweihfest, wurde daselbst eine Vocalmesse für Männerchor nach der Ausgabe von Liszt aufgeführt. —

Weimar. Daselbst kam kürzlich Klughardt's „Dornröschen“, Mährchen in drei Abtheilungen für Solost., Chor und Orch., Gedicht von Alfred Formey, mit Frl. Radecke (Dornröschen), Frl. Dotter (Mütterchen vom Thurme) sowie den HH. v. Milde (König) und Meffert (Prinz) mit der Hofcapelle und dem Hofopernchor zu patriotischem Zwecke zur Aufführung. Das Werk wurde mit vielem Beifall aufgenommen, alle Musiker sprachen über dasselbe ihre Anerkennung gegen den Componisten aus. —

Wien. Die Philharmoniker, deren acht Concerte am 13. und 17. Nov., 11. und 16. Dec., 8. und 22. Jan., am 26. Febr. und 6. März abgehalten werden sollen, haben folgende Novitäten in ihr Programm aufgenommen: „Hungaria“ von Liszt, Symphonien von Raff und (No. 6) Gade, Ouverturen von Volkmann und Rudorff, Scherzo von Goldmark und Clavierconcerte von Rubinstein und Gernsheim. —

Wiesbaden. Im dritten Administrationsconcert (zum Besten der Verwundeten) traten Wilhelmj, Nachbaur und Frl. Löffler auf; ersterer spielte den ersten Satz aus Beethoven's Concert, ein Concertstück von Ernst und Schumann's „Abendlied“. Spontini's Olympia-Ouverture leitete das Concert ein. —

Personalnachrichten.

— Joachim und Frau concertiren diese Woche im Leipziger Gewandhause. — Franz Bendel wird im November ebendaselbst auftreten. —

— Carl Tausig wird weder eine Concerttournée nach Amerika machen noch Concerte in Wien geben. Die im mehreren Zeitungen darauf bezüglichen Notizen erweisen sich als unrichtig. —

— Frau Clara Schumann wird dem Vernehmen nach dauernd nach Berlin übersiedeln. —

— Den HH. Auber und Gounod scheint es in Paris auch etwas unheimlich geworden zu sein; wenigstens sind dieselben in London angekommen. —

— Frl. Marie Klauwell, den Lesern d. Bl. aus früheren Concertberichten vortheilhaft bekannt, hat zu ihrer weiteren Ausbildung zur Concertsängerin vom Juni an bei Frau Viardot-Garcia in Baden-Baden Unterricht genommen und ist kürzlich wieder nach Leipzig zurückgekehrt. —

— Die Barmen-Elberfelder Musikgesellschaft concertirt gegenwärtig in Amsterdam. —

— Vieuxtemps und Contrabassist Bottesini sind in London angekommen. Ersterer gedenkt nach Amerika zu reisen. —

— Capellm. Seidel, bisher Dirigent der Kroll'schen Oper in Berlin, ist als Capellmeister für das Breslauer Stadttheater und an seiner Stelle Capellm. Czerny aus Augsburg engagirt worden. —

— Am Königsberger Theater ist an die Stelle von Cpm. Hillmann Cpm. Krempelsetzer getreten (zur Direction der kleinen Opern und Possen, da die großen ausfallen). —

— Die Direction des Hamburger Stadttheaters wird der frühere Dir. Hr. B. A. Herrmann von Neuem übernehmen. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Zur Säcularfeier von Beethoven's Geburtstag erscheint bei E. W. Fritzsch in Leipzig in Form einer Festrede eine Broschüre über Beethoven von R. Wagner. — Zur gleichen Zeit wird Al. Sieroff ein Buch über die neunte Symphonie veröffentlichen. — Tausig hat Beethoven's Quartette für Clavier übertragen, in welcher Form dieselben nächstens bei Trautwein in Berlin erscheinen werden. —

Vermischtes.

— Herr Ed. Hanslick bringt in der „N. Fr. Presse“ einen Bericht über die letzte Wiener Lohengrin-Aufführung, welche er eine derartig glänzende nennt, daß sie bis jetzt schwerlich irgendwo auch nur erreicht, geschweige denn übertroffen worden sei. Zu seinem großen Leidwesen muß er bekennen, daß die Majorität des Wiener Theater-Publicums „in Wagner-Schwärmerei schwelgt“. Daß in dem Berichte auch Proben besonders geistreicher Eleganz mit unterlaufen, wie „das unangenehme Frauenzimmer“ (Ortrud), „schwachmüthiger Bösewicht“ (Telramund), „geistreiche aber raffinirte Verstandesarbeit“ (die Musik) darf bei H. nicht befremden. —

— Die Arbeiten zum Schubert-Monument in Wien sind so weit vorgeschritten, daß man dasselbe binnen Jahresfrist aufstellen zu können hofft. —

— Am Sonnabend den 1. hielt, wie es zu Ende jedes Unterrichtshalbjahres zu geschehen pflegt, die Wiseneder'sche Musikbildungsschule in Braunschweig unter Leitung von Frl. Louise Vorhauer eine Prüfung mit ihren kleinsten Zöglingen ab. Wir haben schon oft Gelegenheit genommen, der Unterrichtsmethode unsere Anerkennung auszusprechen, und wir können aus dieses Mal nur wiederholen, was wir bereits mehrfach zu Gunsten derselben erwähnt haben. Auch bei der gegenwärtigen Prüfung überraschte die zahlreich erschienenen Zuhörer die Tactfestigkeit, welche die kleinen Musikanten von drei bis sechs Jahren sowohl bei ihren Gesang- wie Instrumental-Vorträgen zeigten. Die Prüfung legte wiederum Zeugniß ab, wie sehr die musikalische Ausbildung erleichtert wird, wenn der in jedem Menschen wohnende musikalische Sinn von der ersten Kindheit an spielend erweckt und fortgeleitet wird. Die fortdauernde Ausbildung des musikalischen Sinnes freilich ist eine Hauptbedingung, wenn der erste in der Kindheit gelegte Keim für das reifere Alter nutzbringend werden soll. Die zum Vortrag gebrachten Gesänge waren der „Auswahl von Liedern und Spielen“ von C. Wiseneder entnommen. —

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 21. October 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 43.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Was wird in Frankreich aus der Kunst werden?

Wo ist jenes centralisirende Paris hin, welches in unserer Kunst, namentlich in Bezug der Oper, auch für Deutschland so vielfach den Ton angab, welches so oft sowohl Werken als Künstlern erst die Weihe geben, den Stempel der Berühmtheit aufdrücken mußte, jenes stete Preisziel der Virtuosen und Opernsänger? Wie schmachvoll schnell ist jenes Centralisiren bei dieser tonangebenden Civilisationsmetropole aus dem bisherigen übermüthigen Activum nun in das Passivum übergegangen, als unsere deutschen Brüder sich dazu ermannten, auf Frankreich's jetzt blutgedüngten Fluren durch ihren heldenmüthigen Opfertod, durch eine Größe der Thaten, wie sie selbst das Alterthum kaum gesehen, uns endlich einmal dauernde Ruhe zu schaffen vor dem chauvinistisch überspannten Nachbar! Wie müssen vor dieser Größe alle jene Klagen über zerstörte Hoffnungen, gehemmte Carrière &c. des Einzelnen verstummen! Wohl ist augenblicklich durch des Krieges rauhe Hand gar manches Band zerrissen worden, welches uns geistig mit dem tiefer und besser gesinnten und durchgebildeten Bruchtheil der Franzosen vereinte und uns lange genug täuschen konnte über die immer gähnender sich öffnende Kluft eines, auf die verbrecherischeste Weise von ihrem geschicktesten Centralisations-Comödianten lange Jahre hindurch angefachten Racenhasses; aber auf welchem Gebiete des Geistes und der Intelligenz, auf welchem Felde des materiellen wie geistigen Verkehrs ist dies nicht geschehen? Welchen starken Stoß hat allein unser, allen Wohlstand so tief bedingender Handel durch diesen furchtbaren Krieg erhalten? Mögen sich hiermit Alle unter uns trösten, welche etwas von Paris hofften und sich augenblicklich in diesen Hoffnungen wenn auch noch so stark betrogen sehen. Das sind Schäden, die sich doch im Grunde sämmtlich viel schneller wieder repariren lassen, die verschwindend klein und vereinzelt erscheinen gegen jene unserer gesammten Nation geschlagenen keineswegs so bald heilenden großen Wunden.

Wichtiger wohl erscheint die Frage: was wird in Frankreich aus der Kunst werden und welche Rückwirkung wird im Zusammenhange hiermit dieser gewaltige Krieg auf unsere deutsche Kunst ausüben?

Trotzdem ich mir sehr wohl bewußt, wie complicirt und schwer eine auch nur annähernd richtige Antwort auf diese Frage, ja nur eine Andeutung einer solchen, scheint es mir doch in einem für unsere Kunstzustände so folgenschweren Grade wichtig, uns bei Zeiten über die nächste Zukunft klar zu werden, daß ich nicht umhin kann, in dieser Beziehung einigen Vermuthungen Raum zu geben, auf die Gefahr hin, durch die Ereignisse und deren Folgen stark widerlegt zu werden. Schon jetzt stellt sich die unseren Truppen und Staatsmännern in Frankreich sich aufdrängende Aufgabe als viel umfangreicher, anstrengender und langwieriger heraus, als es zuerst schien. Dieser riesengroße Augiasstall erfordert allem Anschein nach eine ebenso riesengroß gründliche Herculesarbeit bis in alle versteckten Moderwinkel hinein, wenn uns nicht die kaum gereinigte Luft durch von Neuem aus denselben aufsteigende Miasmen epidemisch ansteckend verdorben werden soll. Diese gewaltige Arbeit wird folglich ein ziemlich langes Verbleiben unserer Truppen und dorthin gezogenen organisatorischen Kräfte bedingen, denn die Zustände des ganzen Landes ergeben sich immer mehr als so über alle Begriffe unterwühlt und haltlos, daß unsere Brüder, nachdem sie den Franzosen ihr gefährlichstes Spielzeug (nämlich ihr Kriegsheer) aus der Hand genommen und bis auf bessere

Zeiten in unseren Festungen wohl aufgehoben haben, diesem Volke gleich hülflosen Kindern in jeder Beziehung werden unter die Arme greifen und sie behufs Wiedererlangung geordneter und gesicherter Zustände eine geraume Zeit lang werden gängeln müssen. Diese Zeit, je länger wir genöthigt sein werden, dieselbe in beiderseitigem Interesse auszudehnen, desto hervortretender und nachhaltiger werden auch in geistiger Beziehung deutsche Einflüsse in Frankreich Boden gewinnen. Zunächst sehen wir schon jetzt durch dieselben allen occupirten Landestheilen Handel und Verkehr unter überraschend schneller Wiederherstellung der Verkehrsmittel, der Eisenbahnen, Telegraphen, der Posten, Banken 2c. wiedergeben. Aber auch die geistigen Bildungsanstalten, die Schulen und Universitäten werden wiedereröffnet und gehoben, und hier zeigt sich der Deutsche so recht als wahrer Pionier des Geistes, indem er in seiner bieder soliden Weise die dort mehrfach so lange darniedergehaltene Aufklärung an Stelle hohler Phrase und jesuitischer Verdummung verbreitet. Dieser segensreiche Einfluß wird sich je länger und stetiger desto mehr hoffentlich auch auf Hebung und Vertiefung der Kunst ausdehnen. Allem Anscheine nach wird den ersten äußeren Anlaß hierzu nach dem Einzuge der deutschen Fürsten in Paris ihr dortiger doch wahrscheinlich mehr oder weniger längerer Aufenthalt, verbunden mit einem gewiß dann auch glänzenderen Hoflager geben. Sie werden, ähnlich wie einst Napoleon I. seine ersten französischen Künstler nach Erfurt, Berlin und Wien kommen ließ, vorzügliche deutsche Künstler (wenigstens wäre dies sehr zu wünschen) nach Paris beiläufig mit besserem Rechte als jener kommen lassen*) und wer weiß, wie bald die Franzosen bei ihrem nur zu leicht veränderlichen und beweglichen Sinn, wenn bei ihnen erst die conservativeren Elemente wieder zu Worte kommen, diesen Künstlern ebenso enthusiastisch wieder zujauchzen, als wären es ihre eignen. Wer weiß, wie schnell dann dieser wenn auch noch so lange bisher künstlich gegen uns genährte Raçenhaß besserer Erkenntniß weicht, wenn jenes arg verhetzte Volk erst anfängt, das in jeder Beziehung Wohlthuende unseres Einflusses zu empfinden. Die besseren und edleren Eigenschaften dieser begabten Nation werden dann um so gesunder sich zu entfalten vermögen, und wer weiß, ob uns nicht die Franzosen einst noch einmal mindestens ebenso dankbar für Sedan 2c. sind, wie wir dem ersten Napoleon gegen seinen Willen schließlich sehr dankbar für Jena sein mußten, welches uns einst aufrüttelte aus unseren damals, wenn auch nach anderen Seiten hin, doch ebenfalls in traurigem Grade corrumpirten Zuständen. Und war es nicht vor Jena hauptsächlich fremdländisches Wesen, besonders aber französische Tünche, was unsere socialen Zustände und Begriffe durch und durch gleich einem nagenden Wurm zerfressen hatte? Daß wir uns damals wiederfanden, daß die deutsche Nation sich selbst zurückgegeben wurde, daß wir endlich wieder deutsch wurden und das Fremdländische abschüttelten, wem anders hatten wir dies zu verdanken als der französischen Invasion, dem fremden Joch? Aehnlich werden es uns einst die Franzosen danken, daß durch unsere jetzige Invasion ihre Nation allmählich sich selbst zurückgegeben wird (nur mit dem gewaltigen Unterschiede, daß der damalige Einfall Napoleon's I. ein durch Nichts zu beschönigender Frevel war, während wir zu dem unsrigen jetzt nach nur zu langen Geduldproben durch die Pflicht der Selbsterhaltung gezwungen worden sind), werden sie uns danken, daß sie im schneidenden Gegensatze zu ihrem einstigen vandalischen Unterdrückungssystem an unserer starken Hand, die wir mit ächt kosmopolitisch deutschem Wohlwollen nur zu sehr alles Nationale respectiren, alle berechtigten Eigenthümlichkeiten schonen, ja fördern, ein viel zu weiches und warmes Herz für die Leiden unserer fränkischen Brüder haben — jetzt im Stande sind, die ihnen so lange Jahre hindurch eingeimpfte Corruption auszurotten und von Neuem wiederaufzuleben.

Und hiermit komme ich auf einen Punct, der uns selbst und unsere deutsche Kunst in erster Reihe angeht. Wir waren nämlich bei unserer sonst durchaus lobenswerthen kosmopolitischen Ader wie in anderen Gebieten auch in Betreff der Kunst seit geraumer Zeit leider wieder auf dem besten Wege, vor dem Fremdländischen unsere deutschen Erzeugnisse zu übersehen, zu verleugnen und verkümmern zu lassen; wir huldigten, trotz alles noch so kräftigen aber immer noch vereinzelten Apells an unser Nationalgefühl, noch gar zu gern besonders Allem, was aus Paris kam, mit unwürdiger Unterwürfigkeit. Von dieser Sucht wird uns hoffentlich der jetzige großartige Umschwung gründlich für immer heilen, und auch in unserer Kunst werden wir die nur zu lange getragenen Chignons, Cüs de Paris, und wie der französische 2c. Plunder sonst heißt, jetzt mit Entrüstung von uns werfen und zurückkehren zu dem deutschen Quell, dessen herrliche Tiefe wir verseichten ließen. Wir können und werden trotzdem alles Große, Schöne, Wahre und Edle, was ausländische Kunst geschaffen, was uns andere Länder senden, in Ehren halten, aber wir müssen namentlich alle jene corrumpirenden Erzeugnisse verbannen, welche wohl einige Zeit lang ganz gut dazu waren, faulen Zuständen bei uns den verhöhnenden Spiegel vorzuhalten, nun aber, nachdem sie in dieser Beziehung längst hinreichend ihre Schuldigkeit gethan, bloß noch jenen faulen Cancan-Bodensatz zurücklassen, welcher ohne fernere heilsame Rückwirkung unsere sittlichen Begriffe zu vergiften droht. Jenem Pariser haut-gout-Parfüm noch länger die Thür öffnen und nachäffen, Das, deutsche Kunstcollegen, wäre nicht mehr Kosmopolitismus, das wäre unwürdige Schwäche.*) Je mehr wir selbst uns jetzt in dieser Beziehung ermannen, desto kräftiger und nachhaltiger wird unser Einfluß auf die Hebung der zukünftigen französischen Kunst sein, desto kräftiger werden die jetzt hoffentlich nur für kurze Frist zerrissenen geistigen Fäden, welche uns in Folge immer stärkeren Eindringens deutscher Kunst (man blicke nur auf die Pariser Concertprogramme der letzten Jahre) bereits immer inniger mit dem besseren Theil der Fran-

*) Es wäre z. B. keineswegs so übel, wenn bei dieser Gelegenheit König Ludwig von Bayern den Parisern als heilsame Purgirmedicin einige gute Tannhäuser- oder Lohengrinaufführungen verordnete, in denen außer anderen Dingen unsere dortigen Occupationsbehörden nebst „general staff“ dem Pariser Jokeiclubb berüchtigten Angedenkens zeigten, wie man sich in Betreff der Aufnahme solcher Werke anständiger Weise zu benehmen habe. —

*) Sehr treffend sagt G. Engel in seiner Besprechung der neuesten Berliner Meistersinger-Aufführung in der Voss. Z. am 29. September: „Weit abgeworfen hat Wagner von sich alles Schablonenhafte und alles auf oberflächliches Amusement berechnete französische Wesen; in einer Stunde, da die deutsche Nation sich selbst gefunden hat, wird sie auch geistig sich auf ihr wahres Wesen zu besinnen erhöhte Kraft gewinnen. Der Einfluß von Paris hat uns zu sehr daran gewöhnt, von der Bühne nur äußerliche Zerstreuung und groben sinnlichen Reiz zu verlangen; um das Theater auf seinen idealen Höhepunct zu erheben, mußte eine gründliche Abrechnung mit französischem Wesen gehalten werden. Hoffentlich wird der politischen auch eine geistige folgen, und die unheiligen Ausdünstungen der „heiligen Stadt“ werden auf ihre ursprüngliche Quelle zurückgelenkt werden“. —

zosen vereinigten, wieder aufgenommen und befestigt werden. Und wie einst Italien, als es auf der Höhe der Kunst stand, berufen war, befruchtend zurückzuwirken auf Deutschland und Frankreich, so wird deutsche Kunst, wird germanischer Geist, welcher in noch viel umfassenderem Grade den hohen Weltberuf hat: von nun an seine segensreich befruchtende Herrschaft auszubreiten über die Menschheit, die anderen hervorragenderen Nationen fortan immer entschiedener hinleiten zu deutscher Tiefe und Idealität. — Dr. Hrm. Zopff.

Die neuere Musik und ihre Anwendung auf die Culturaufgaben.

I. Beethoven.

(Fortsetzung.)

Die „Eroica" war der Wendepunct für die Beethoven'sche Entwicklung, er scheidet mit ihr von den alten Normen, wenngleich noch eine Fülle von späteren Arbeiten denselben ähnlicher sind, als man hiernach glauben sollte, und beginnt eine neue Richtung. Aber das Eigenthümliche dieser neuen Richtung ist es, daß sie verschiedene Stufen zu erklimmen hat, ehe sie jene Abrundung erhält, die eben auf Grund derjenigen Voraussetzungen möglich war, mit denen Beethoven arbeitete. Die Geschichte der Entwicklung von der „Eroica" bis zur Neunten ist Entwicklungsgeschichte des Beethoven'schen Gedankens. Eine That fließt hier aus der anderen, jedes Werk bereitet ein neues vor. Vor der „Eroica" sind zwar auch, wie wir geschildert haben, Staffeln zu erkennen, an denen Beethoven vorschreitet, aber diese Staffeln sind analytischer Natur; mit jedem Schritte fällt wohl eine bisherige Hülle ab, aber der neue Gedanke ist noch nicht da. Von der „Eroica" ab wird dagegen das Geistesleben synthetisch; nicht eine neue Hülle fällt ab, sondern eine neue Keimknospe setzt sich an; bis zur „Eroica" verfolgt man die Neugeburt des Beethoven'schen Gedankens gleichzeitig mit dem Bilde, wie er das alte zerstört. Von da ab schreitet er selbstständig vor und bietet uns das Bild einer reichen Vegetation, in der jeden Augenblick neue Knospen keimen. —

Wer den Entwicklungsgang des Beethoven'schen Seelenlebens verfolgt, wird sehr bald finden, daß dieselben Nothwendigkeiten, welche Mozart aus dem Gebiete der in „Figaro" und „Don Juan" angeschlagenen, in seiner „Zauberflöte" so mächtig durchtönenden heiteren italienischen vollen Wiedergabe des Lebens in das ernster gefärbte symbolische Gebiet hintrieben, daß auch diese Nothwendigkeiten den Fortgang der Beethoven'schen Entwicklung bedingen. Es ist die Einsicht, daß eben unser Gefühlsleben weit hinausragt über jene sinnlich dargebotenen Erscheinung, die hier dazu treibt, an die Stelle plastischer, den äußeren Vorgängen abgelauschter Bilder allgemeine Züge zu setzen. Grade so, wie im Tamino z. B. dasjenige Element sinnlicher Gluth, das bei Belmonte noch kräftig lebendig in allem jugendlichem Feuer auftritt, zu dem höchsten sehnenden Verlangen verklärt ist, und gepaart mit Octavio's edler Vornehmheit hier zu dem höchsten Seelenadel wird, wie ferner in Pamina zwar alle Elemente der bisherigen Soubretten, Blondchen, Susanne, Zerline u. s. w. wiederklingen, aber doch gleichzeitig ebenso verallgemeinert, veredelt wurden, ja wie selbst die naivste Form der Liebe zum höchsten göttlichen Jubel in Papageno's und Papagena's Duetten wird, ähnlich werden die scharfen drastischen Kämpfe, die in der „Eroica" die Grundlage bildeten, allmählich auf eine Höhe gehoben, die sie in der Neunten in ganz anderer Weise uns entgegentreten lassen. Vom Realen zum höchsten Idealen, von der plastischen Erscheinung zum Symbol, das waren die Schritte, die Mozart auf dem Gebiete der Dramatik vorwärts that und die jetzt Beethoven in den Gebieten der Instrumentalmusik ebenfalls durchlebte. Die Vorgänge bei unseren Dichterfürsten, Schiller und Göthe, die vom Sturm und Drang durch den Kosmopolitismus und die classische Form vordrangen zu den höchsten allgemeinen Kunstideen, die Schiller im „Tell" und Göthe im symbolischen „Faust" bietet, wiederholen sich hier ebenso auf dem musikalischen Gebiete und bilden von da aus das Fundament, um neuere Grundformen vorzubereiten. Der Einblick in diesen Vorgang mag das letzte entscheidende Moment unserer Betrachtung über Beethoven sein. Wir werden daraus erkennen, daß mit der Neunten es ausgesprochen wurde, daß eben der Ton mit dem Worte und mit der Geberde sich unmittelbar verbinden müsse, daß Beethoven dazu gedrängt wurde, zu erkennen, daß es nur Eine Kunst gäbe, die Kunst der Selbstdarstellung, aus der alle anderen fließen. Dieser Betrachtung wollen wir noch einen kleinen Abschnitt widmen.

Es scheint uns sehr bedeutsam, daß der erste und einzige Versuch Beethoven's, ein dramatisches Werk auf die Bühne zu bringen, zusammenfällt mit dem Zorne und Kummer, den er empfand, als der erste Napoleon sich zum Kaiser machte. Der ideale Gehalt der Weltanschauung, welchem Beethoven nachhing und die den Anstoß für die mächtigen Geistesideen gab, die er in seinen Werken niederlegte, ist bekanntlich in einem schwärmerischen Republikanismus zu suchen, den er sich aus Plato's staatspolitischen Werken, aus dessen Republik gebildet hatte. Daß natürlich bei dem Künstler, welcher auf dem staatswissenschaftlichen Felde nur Dilettant war, etwas ganz Anderes aus den Anregungen Plato's geworden war, als dieser Philosoph seiner Zeit und auch der Nachwelt eigentlich geboten hatte, kann hier nicht in Betracht kommen. Die Hauptsache bleibt, daß eben bei Beethoven alles Hoffen, aller Seelenfriede, alles Interesse des idealen Menschen sich anklammerte an diesen republikanischen Gedanken, von welchem er glaubte, der Welten Heil solle und müsse davon ausgehen. Bonaparte war ihm immer in dem Lichte eines Höheren, eines Erneuerers, eines zweiten, aber vollendeteren Washington erschienen. Von ihm hatte er gehofft, er würde das durchführen können, was an dem Sturme der Leidenschaften in der französischen Revolution gescheitert war. Als nun Bonaparte sich die Kaiserkrone auf das Haupt setzte, die er vorher mit dem Blute D'Enghien's gekittet hatte, entbrannte bekanntlich der Zorn bei Beethoven so sehr, daß er anfänglich die „Eroica" bei Seite warf und sich erst nach wiederholtem Drängen seiner Freunde entschloß, sie zwar zu veröffentlichen, aber unter dem jetzigen, nicht unter dem ursprünglich gewählten Namen „Bonaparte". Man hat diese Begebenheit oft genug als Anecdote mitgetheilt aber fast nie hervorgehoben, daß dieser äußerliche Vorgang jedenfalls für ihn den Anstoß geben mußte zu den gewaltigen Seelenprozessen, die damals begannen und bei denen natürlich vieles Anderes mitwirkte. So vor Allem die Ahnung, daß Taubheit bei ihm eintreten würde, der Schmerz über die Nothwendigkeit, das Verhältniß zur Guicardini abzubrechen u. s. w. Jedenfalls zeigt sich für den

Kenner in B.'s Musik von diesem Augenblicke ein Zug tiefer Resignation und verhaltenen männlichen Schmerzes, durch seine Werke sich hindurchziehend, der sich selbst bei dem höchsten Jubel, bei der höchsten Freude nicht verleugnet. Wir finden den Grund der geistigen Veränderung, wie gesagt, in dieser Resignation auf zwei der höchsten Lebensziele und wollen hier nur die Thatsache betonen, daß Jeder, der mit Ernst die Werke betrachtet, nun diesen Zug mächtiger Resignation herausfühlen wird, der von nun ab unseren Meister beherrscht. Wie ein rother Faden zieht sich von da ab durch alle Aufgaben, die er sich stellt, die mächtige Frage: wie ist es möglich bei innersten Leiden, bei dem gewaltigen Elende der Menschheit, bei dem Faust'schen Ringen, das uns zugewiesen ist, nichts desto weniger die Freude zu empfinden; das Räthsel nach den Ursprüngen der Freude ist es, welches von nun ab unser Meister untersucht und wofür jede musikalische That, die er nunmehr vollführt, eine Stufe ist, der Wahrheit näher zu rücken.

Interessant ist es darum wie gesagt, daß B., nachdem er an dem Manne verzweifelt hatte, sich das Bild einer idealen Frau herausbildete und auf deren Scheitel die höchsten und mächtigsten Gefühlsaufregungen sammelte, die ihm zu Gebote standen. Der „Fidelio" ist die Ergänzung zur „Eroica". Vom Manne konnte er nur symbolisch in Tönen reden. Aber die Frau versuchte er uns nun wirklich hinzustellen, sie durch die Bühnenmittel verkörpern zu lassen. Grell mußte damals dasjenige abstoßen, was wir jetzt fast als das Schönste daran empfinden, nämlich die gewitterschwüle Atmosphäre, die von Anfang an selbst bei den heitersten Scenen auf diesem Werke ruht und sich erst entladet, als im zweiten Acte die riesige Heldenthat des Weibes die Rettung und die Wendung herbeiführt. Das damalige Wiener Publicum fühlte mit Recht, daß der Text im ersten Acte noch keinen Anhalt zu dieser gewichtigen Titanenmusik gäbe, und eine Darstellerin, die uns schon von Anfang an Alles ahnen läßt, gab es ja damals bekanntlich noch nicht; erst der Schröder-Devrient war es von 1817 an vom Geschicke zugewiesen, den „Fidelio" vollständig zu beleben. Auf diesen Widerspruch, der hervortritt, wenn man den Text mit der Musik vergleicht, müssen wir vor Allem hinweisen, um eben klar zu machen, daß Beeth. selbst bis zu einem gewissen Grade unzufrieden sein mußte über die dem Werke gegebene Gestaltung. Darum das fortwährende Abändern, das unruhige Suchen nach einer festen Form. Darum endlich der Wunsch, durch die eigentliche Tonsprache, durch seine große Ouverturen-Symphonie dem Werke Auslegung und Eingang zu verschaffen. Wenn irgend etwas klar macht, warum Beethoven zur Dramatik nicht übergehen konnte, so ist es eben die Natur und das Schicksal des „Fidelio". Diese Oper entsteht zu einer Zeit, wo unsere deutsche Bühne auf ganz anderen Grundlagen ruht. Vergleicht man sie mit den gleichzeitigen Ausläufern der Mozart'schen Richtung, mit einem Winter und Weigl und ihren Werken, so sieht man, daß der Zug der Zeit nach ganz anderen Zielen hinwies. Ja, der „Fidelio" ist nicht einmal ein Vorläufer der bald darauf folgenden, sich an ganz andere Aufgaben lehnenden Spohr und Weber, sondern steht sogar vereinzelt da, seinem Texte nach halb rückwärts weisend auf längst überwundene Situationen und durch seine Musik halb hinüberweisend auf bedeutungsvolle Gesichtspuncte, welche erst nach Weber durch Marschner und noch mehr durch Richard Wagner zur Geltung gebracht wurden. Diese eigenthümliche Doppelstellung des Werkes mußte ebenso wie das Scheitern der politischen Pläne für Beethoven Anregung werden, seinen mächtigen Gedanken immer tiefer durchzudenken und kraft desselben seine bedeutendsten Thaten zu vollführen.

Die nun folgende Entwicklung lehnt sich wesentlich an die Fortschritte innerhalb der noch folgenden Symphonie. Bis zur Pastoralsymphonie ist noch das Streben unverkennbar, durch Tonbilder wie in der „Eroica" zu wirken. Die Bdur und Cmoll, obgleich scheinbar der Tonmalerei ganz fremd, enthalten doch in sich wesentlich dasselbe Prinzip, welches B. schließlich dazu drängte, die Gefühle heiteren Naturlebens auszudrücken. Es ist mit einem Worte in diesen drei mittleren Symphonien noch immer der Wunsch mächtig, möglichst plastische Schilderungen vorzuführen. Erst mit der Adur wird der hier eingeschlagene Weg verlassen und die Bahn gefunden, von der aus die Neunte der Welt die Einheit von Wort, Ton und Gebärde verkünden soll.

Ehe wir jedoch von diesem Standpuncte aus die drei erwähnten Werke betrachten, bedarf es eines Blickes auf die Sonata Appassionata Op. 57, denn diese drückt eben B.'s damaligen Seelenzustand am Schärfsten aus. Man möchte diesem Werke das Motto geben, welches Dante seiner Francisca di Rimini zutheilt: „Die Erinnerungen genossener Freuden erhöhen den Schmerz des Leidens." Man braucht nur einen Blick auf den Gegensatz zwischen den wahrhaft zerfleischend wühlenden Accorden in der Themagruppe und den lichten, hellen in der Gesangsgruppe zu werfen, um sich zu sagen, hier kämpfen Leid und Freude, ja Himmel und Hölle gegeneinander und grade das Leid zieht die höchste Nahrung aus der Erinnerung an die genossenen herrlichen Freuden. Ein so titanischer Sturm, ein solches Wüthen und Wühlen im eigenen Busen hatte wohl vor B. kaum Jemand gedacht noch empfunden; das ist der Ausdruck der grellsten Verzweiflung. Nur wem alle Ideale schwinden, alle Hoffnungen scheitern, der empfindet so. Und doch versucht dieses Werk den grellen Sturm zu lösen. Zunächst sind es im zweiten Satze die weichen Gebettöne, welche allmählich variiren, dann mit Harfenklang begleitet werden, immer höher und mächtiger hinanschwellen und doch keine Ruhe finden, bis der Träger dieses Schmerzes in die Natur hinausstürmt, das Wüthen des Sturmes um sich hört und unter Regenschauern und Donnerrollen*) seinen Schmerz auszutoben sucht. Wie versöhnend wirkt dann nach dem furchtbaren Tongemälde jenes den Schritt des Wanderers im Sturme wiedergebende kräftige Presto, gewissermaßen als wollte er damit sagen, daß derjenige, der das darstellen kann, was er erlebte, über die Elemente herrsche. —

(Fortsetzung folgt.)

*) Wir brauchen hier nicht an die Mittheilung seines Schülers zu erinnern, daß B. thatsächlich in solchem Wetter die Conception zu dem dritten Sturmsatze fand, daß er folglich nur malte, was er selbst durchlebt hatte.

Correspondenz.

Leipzig.

Unsere Gewandhausconcertdirection hat sich durch die Ereignisse keineswegs aus ihrem ganz in altgewohnter Weise wieder betretenen Geleise bringen lassen. Fast aber hätte Dies ein für das eigent-

liche Kunstinteresse kaum in Betracht kommender Umstand gethan: die Preise sollten nämlich dem Vernehmen nach wegen der gesteigerten Forderungen der Virtuosen erheblich erhöht werden. Doch noch zu rechter Zeit besann man sich und gab vernünftigen Stimmen Gehör, welche darauf aufmerksam machten, daß der Werth der Concerte nicht in blendendem Virtuosenglanze bestehe, sondern vielmehr in gediegener Wahl und Ausführung und daß mit dem Entbehren zu anspruchsvoller Leistungen ersterer Gattung wahrer Kunst in der Regel nicht der geringste Abbruch geschähe. —

Das Programm des ersten Concertes am 6. bot: Haydn's Oxfordsymphonie, die Arie „Er nahm den R." aus Händel's „Maccabäus" und die Concertarie No. 10 von Mozart (Frau Peschka-Leutner), vor letzterer Mozart's Ddur-Concert (Reinecke) und hierauf Beethoven's Adur-Symphonie. Ueber ein solches Programm und seine Ausführung bleibt natürlich wenig zu sagen. Reinecke ist als einer der besten Mozartspieler bekannt genug, desgleichen, daß bei ihm der feinsinnige Musiker den Techniker überwiegt. Seine langen Cadenzen waren geistreich, klangen aber trotz der fesselnden Benutzung Mozart'scher Motive nicht nach Mozart sondern ganz nach Reinecke. Frau Peschka hören wir offen gesagt lieber auf unserer dem Tone dieser hervorragenden Sängerin viel vortheilhaftere Entfaltung gewährenden Bühne in Verbindung mit ihrer höchst gewandten und plastischen Mimik, als in dem für energische Bühnenorgane und jedes noch so geringe Flachnehmen des Tones sehr empfindlichen Gewandhaussaal. Am Schönsten klingt in demselben ihr bestechendes mezza voce. Die beiden Arien von Händel und Mozart erfordern einen Apparat von so glänzender und zuweilen wahrhaft halsbrechender Virtuosität, daß ihr gewiß wenige Sängerinnen dieselben mit gleicher Leichtigkeit nachsingen. Daß Frau P. die Mozart'sche einen ganzen Ton tiefer nahm, läßt sich nur billigen, denn hierdurch kam das Stück in die Stimmung und Tonhöhe der damaligen Zeit zurück. In der jetzigen Höhe des dreigestrichenen f und es als längere Töne in einem Athem aufeinander folgen zu lassen, möchte selbst bei einer C. Patti nicht schön klingen. — In Beethoven's Adur-Symphonie hätten wir dem verklärten Trio des Scherzo's plastischere, noblere Ruhe gewünscht, sonst wurde das Werk mit oft gerühmter Virtuosität ausgeführt, namentlich der letzte Satz. —

Das bei Weitem dankenswerthere zweite Concert am 13. brachte mit Joachim und Frau außer Gluck's Iphigenienouverture Recitativ und Arie „Wo bin ich ꝛc." aus „Alceste", Beethoven's Violinconcert, Schumann'sche Lieder („Sonntags am Rhein", „Geständniß" und in Folge wiederholten sehr lebhaften Hervorrufs als Zugabe „die Soldatenbraut"), eine Violinchaconne von Vitali und Albert Dietrich's Dmoll-Symphonie. Das in No. 45 d. v. J. enthaltene überwiegend günstige Urtheil über letzteres Werk wurde durch die jetzige Aufführung durchaus bestätigt und fand dasselbe bei unserem Publicum dieselbe gute Aufnahme wie das erste Mal, denn jeder Satz wurde lebhafter applaudirt. Die Symphonie ist mit ihren fesselnden, edel melodischen Themen und ihrer klaren, lebensvollen Anlage als eine der glücklichsten Schumann'schen Nachblüthen zu bezeichnen. Die Concertdirection aber verdient besonderen Dank dafür, daß sie durch diese Wiederholung Gelegenheit gab, das Interesse für den Componisten zu erhöhen und zu befestigen, und wird sich hoffentlich durch diesen günstigen Erfolg veranlaßt finden, auch anderen gehaltvolleren Novitäten die gleiche Vergünstigung wiederholter Aufführung zu Theil werden zu lassen. — Eingehendere Mittheilungen über die von Joachim und Frau gebotenen hohen Kunstgenüsse werden unsere Leser nicht mehr erwarten, denn daß z. B. J. die Vitali'sche Chaconne kühler und mit weniger intensivem Tone spielte als das wunderbar schön wiedergegebene Beethoven'sche Concert und Frau J. einige höhere Töne nicht nach Wunsch ansprachen oder einmal die Stimme beim mezza voce fast versagte, ist ohne Belang. Erheblicher erschien es uns, daß sie die Gluck'sche Arie nebst dem derselben vorhergehenden, aus drei Recitativen geschickt zusammengezogenen großartigen Stimmungsgemälde nicht in der Originalsprache sang (vielleicht, weil alles Französische zur Zeit bedenklich verpönt ist?), denn es ist schlechterdings unmöglich, Gluck, dessen Hauptgewalt ja in seiner prachtvollen Declamation besteht, in vollem Umfange in unseren von nichtssagenden Gemeinplätzen wimmelnden Uebersetzungen zu genießen. Seine hierdurch zu unmotivirten blassen Phrasen verwachsenen Conturen vermag auch die bedeutendste Künstlerin trotz aller Aufbietung hinreißender Nuancirung nicht zur Wirkung der Originalanlage zu erheben, und die Zuhörer müssen sich folglich mit dem allgemeinen edlen und plastischen Totaleindrucke begnügen. — H.....n. —

Wien.

Nicht grade sehr günstig ist der Moment, in welchem ich Ihrer geehrten Aufforderung entsprechend, meine Thätigkeit als Berichterstatter über die musikalischen Zustände in der Kaiserstadt beginne; denn ist auch Oesterreich an dem Kriege zwischen Preußen und Frankreich nicht unmittelbar betheiligt, so ist doch die Theilnahme an diesem welthistorischen Vorgange auch hier groß genug, um alles Interesse zu absorbiren, und wenn der (freilich nur in der Vorstellung vernehmbare) Donner der Kanonen den harmonischen Klang der Muse der Tonkunst nicht verstummen macht, so ist doch kaum auf jene Freiheit des Gemüthes zu rechnen, welche einerseits Bedingung der Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke ist, andrerseits wieder durch eben diese künstlerischen Eindrücke erzeugt wird. Allerdings brauche ich für heute die volle Empfänglichkeit des Lesers noch nicht in Anspruch zu nehmen, denn meine heutige Aufgabe beschränkt sich darauf, eine summarische Uebersicht unserer jüngst verflossenen und gegenwärtigen musikalischen Zustände Wiens zu bieten und mit wenigen Strichen gleichsam den Hintergrund anzulegen für die Bilder, welche in der Folge hineinzuzeichnen sein werden.

Fangen wir mit dem Operntheater an. Entschieden muß betont werden, daß dieses Institut mit dem Eintritte Herbeck's in die Direction in ein neues Stadium seiner künstlerischen Thätigkeit getreten ist. Nicht mit der Berufung Dingelstedt's nach Wien, nicht mit dem Bau oder vielmehr der Eröffnung des neuen prachtvoll ausgeschmückten Opernhauses, nein — mit dem Eintritte Herbeck's als Beirath in die directive Thätigkeit datiren wir den Beginn einer neuen Aera dieses Kunstinstitutes. Denn Dingelstedt, wie hoch wir seine Verdienste auf anderem Gebiete, namentlich auf dem der Poesie auch schätzen und wie bereitwillig wir seine Bedeutung als Dichter anerkennen, ist doch nie und niemals Musiker gewesen, und hat, so viel uns scheint, mit der edlen Muse der Tonkunst Zeit seines Lebens nur eine sehr oberflächliche Bekanntschaft gemacht. Von dem Director eines Operntheaters sollte man wohl billigerweise erwarten dürfen, daß er u. A. auch von der Musik Etwas verstehe. Freilich — so lange noch Matteo Salvi am Ruder saß, da sehnte man sich nur nach Veränderung, und als diese Veränderung mit der Berufung Dingelstedt's wirklich eintrat, da begrüßte sie jeder Opernfreund aufrichtig, denn schlechter konnte es keinesfalls mehr werden als es war; allein die großen Hoffnungen, die sich an den neuen Director knüpften, haben sich im Laufe der Jahre keineswegs erfüllt, und die Erwartungen, zu denen man sich berechtigt glaubte, sind Erwartungen geblieben. Aber glücklicherweise scheint man maßgebenden Ortes bis zu dieser Erkenntniß durchgedrungen zu sein und die Berufung Herbeck's als Mitdirector in der Leitung unserer Oper ist für diese Erkenntniß ein sprechendes Zeugniß. Seit einem Decennium folgten einander in der Direction Eckert, Salvi und Dingelstedt. Eckert war

ein ausgezeichneter Musiker und sehr befähigter Dirigent, aber ihm fehlte die Energie zur Leitung eines Institutes, welches nicht nur aus Orchestermitgliedern besteht. Salvi fehlte es im Gegensatze zu Eckert an Energie keineswegs, aber es fehlte ihm wieder gänzlich an Geschmack. Salvi hat das Wiener Opernrepertoir in jenen heillosen Zustand versetzt, an dem es heute noch krankt. Dingelstedt ist ebenfalls ein Mann von großer Energie, aber er ist wie gesagt kein Musiker, und die Entschiedenheit eines Mannes verliert alle Bedeutung, wenn sich der Untergebene grade in der Hauptsache, um die es sich handelt, ihm überlegen fühlt. So kann denn die Berufung Herbeck's zur Mitwirkung bei den Directionsgeschäften nur als eine sehr günstige Wendung angesehen werden.

Was Herbeck bis jetzt leisten konnte, ist freilich noch nicht Viel, aber wir erwarten von ihm das Beste für die Zukunft. Bisher kann man als eine bedeutende That die Aufführung der „Meistersinger" verzeichnen; im Uebrigen beschränkte sich die Thätigkeit des Operntheaters seit der Eröffnung des neuen Hauses bis auf den heutigen Tag darauf, das Opernrepertoir vom alten Hause ins neue hinüber zu pflanzen, und da dies nicht auf einmal, sondern nur nach und nach geschehen kann, so wird die Regiethätigkeit von diesen Uebersiedelungsarbeiten so ganz in Anspruch genommen, daß man die eigentlichen Thaten, d. h. die Aufführung von Novitäten und die Inscenesetzung von Opern des älteren klassischen Geschmackes noch immer erwarten muß. Indessen ist uns noch für den November dieses Jahres die Aufführung von Doppler's „Judith" und für die ersten Monate des Jahres 1871 die Aufführung des hier noch ganz neuen „Rienzi" angekündigt. Einstweilen haben rasch nach einander einige Reprisen, nämlich die Neuinscenesetzung der „Mignon" von Thomas, des „Robert" von Meyerbeer und ganz kürzlich erst des „Lohengrin" stattgefunden. Bezüglich der letzteren Vorstellung darf man sagen, daß sie im Ganzen und Großen sehr gut ausgefallen ist und daß namentlich in den Massenwirkungen die sichere Hand Herbeck's deutlich zu erkennen war. Nicht ebenso günstig können die Leistungen der einzelnen darstellenden Kräfte beurtheilt werden. Zwar der König des Hrn. Schmid sowie die Elsa der Frau Dustmann haben Nichts verloren; jener zeigte sich noch ebenso in voller Kraft, wie diese in voller Anmuth der Erscheinung. Der Lohengrin des Hrn. Walter aber ist zu weichlich und bringt diesen Charakter durch die diesem Sänger eigenthümlichen Empfindelei nicht zur vollen Geltung. Hr. v. Bignio (Telramund) ist ebenfalls mehr lyrischer Sänger als Charakterdarsteller und Frau Friedrich-Materna endlich scheint uns als Ortrud am Wenigsten an ihrem Platze zu sein. Das Colorit ihres Organes, unaufhörliches Tremoliren und eine unangenehme Hast in der Darstellung rauben dem Charakter dieser musikalischen Macbeth die Unerschütterlichkeit und Ruhe, deren sie sich selbst im Momente des höchsten Affectes nicht ganz entäußern darf. Vielleicht ist dieser wohlgemeinte Wink ein Fingerzeig, sich in Zukunft etwas maßvoller zu geberden und die Leistung wenigstens nach Seite der Darstellung etwas genießbarer zu machen. Eine zwar nicht hervorragende, aber lobenswerthe Leistung ist der Heerrufer des Dr. Krauß. Volles Lob gebührt dem Chor und Orchester. Der große Doppelchor bei der Ankunft des Schwanenritters war von mächtiger Wirkung und riß das Publicum zu rauschenden Kundgebungen hin. Ueberhaupt ist der „Lohengrin" bei seinem diesmaligen Wiedererscheinen auf der Bühne mit großem Enthusiasmus aufgenommen worden. Warum der dritte Act zerrissen*) und durch eine wirkliche Zwischenactspause in zwei selbstständige Acte getrennt wurde, wissen wir nicht. Billigen läßt sich diese Neuerung keineswegs, abgesehen davon, daß die Vorstellung hierdurch unnöthigerweise verzögert wird.

*) Ist leider auch hier üblich geworden. D. R.

Soviel über den „Lohengrin" und über das Operntheater überhaupt. Ueber Concerte zu berichten, ist jetzt noch nicht an der Zeit; der Sommer ist bekanntlich anderen Genüssen als Concertgenüssen gewidmet, und was unter freiem Himmel den Namen von Concerten führt, gehört selten in die Kategorie jener Aufführungen, auf welche allein Rücksicht zu nehmen man sich verpflichtet fühlt. Auch hier müssen wir das Beste erst erwarten und so sei denn nur in Kürze erwähnt, daß an den Straßenecken bereits die philharmonischen Concerte angekündigt sind und daß sich auf dem Programm manche Novitäten angekündigt finden. U. A. haben wir auch die „Hungaria" von Liszt zu erwarten, welche zwar schon vor zehn Jahren unter Tausig's Leitung hier aufgeführt wurde, aber bei der damaligen Stimmung des Publicums gegen Liszt's Musik unmöglich durchdringen konnte. Seit der Aufführung der „heiligen Elisabeth" ist denn nun freilich die Stimmung eine ganz andere geworden, und so wollen wir denn auch für die Aufführung der „Hungaria" das Beste hoffen. —

Eduard Kulke.

Weimar.

Trotz des Krieges sind bei uns die Musen nicht verstummt sondern waren vielfach bemüht, die Wunden, welche das große welthistorische Trauerspiel so vielfach geschlagen, zu stillen. Kommen wir zunächst zu unserem ersten musikalischen Kunstinstitute, so läßt sich seit seiner etwas verzögerten Wiedereröffnung noch nichts Bemerkenswerthes berichten. Daß sogar Einiges schwächer war, wollen wir wegen vielfacher ungünstiger Umstände gern entschuldigen. Wer kann verlangen, daß nach den musikalischen Hochfluthen der Beethoven- und Wagner-Feier auch jetzt noch Ebenbürtiges geboten werde, zumal wie wir hören, Generalintendant v. Loën seinen Pflichten als Johanniter auf dem Kriegsschauplatze mit vieler Auszeichnung oblag.

Im ersten Concert producirte sich Frl. Irma Steinacker, Schülerin des Stuttgarter Conservatoriums, als Pianistin in vorzüglicher Weise. Ihre Fortschritte waren, seitdem Ref. sie bei Liszt mehrfach hörte, sehr merklich, und wir freuen uns, die begabte junge Dame nunmehr neben Frl. Anna Mehlig stellen zu können. Die Darstellung der Beethoven'schen Sonate in Cdur war sehr correct und technisch vollkommen, konnte aber etwas wärmer sein. Viel animirter war dagegen Mendelssohn's Emoll-Fuge, wobei namentlich das Präludium schön zur Geltung kam, und Chopin's Bmoll-Scherzo. Unterstützt wurde das sehr besuchte Concert durch Frl. S. Sondershausen, welche die bekannte Arie aus „Romeo" (mit dem Hoftheaterchor) mit gutgeschulter Stimme sang. Der „Sängerkranz" (eine Zweigstiftung des Müller-Hartung'schen) unter Lehrer Krauße sang Himmel's Schlachtgebet und die „Wacht am Rhein" mit vielem Erfolg. Kammervirtuos Winkler excellirte in einem an sich wenig erwärmenden Adagio und Allegro für Flöte von Böhm. Hr. Hasselbeck errang sich durch Lieder von Klughardt, Lassen (nur lag ihm dessen „Ich hatte einst ein schöner Vaterland" zu tief) und Schumann einen Achtungserfolg. In einem eignen compositorischen Versuche „Barbarossa" trat ein energisches Ringen in neudeutschen Bahnen erfolgreich hervor, während Hr. Lehfeldt mit einer Dingelstedt'schen Dichtung Alles zur Bewunderung hinriß. —

Am 24. Septbr. brachte die Singakademie unter Müller-Hartung in der Stadtkirche Händel's „Maccabäus" vor einem leider sehr wenig zahlreichen Publicum zur Aufführung. Daß das großartige Werk vielfach gekürzt war, halten wir für ganz sachgemäß. Selbstverständlich gingen die Chöre trefflich. Sehr angenehm wurden wir durch die Leistung unseres Meffert in der Titelpartie überrascht, da er sich zum ersten Male als Oratoriensänger producirte. Into-

nation, Coloratur und Auffassung war dieses Mal recht zu loben, wenn auch die dramatische Färbung ziemlich bemerklich hervortrat. Sehr erfolgreich producirte sich ebenfalls zum ersten Male als Concertsängerin Frl. Elise Enke aus Erfurt, eine talentvolle Schülerin der Frau v. Milde. Ihre gut geschulte Altstimme ist edel und ausgiebig, ihre musikalische Sicherheit sehr erfreulich. Von Hrn. v. Milde brauchen wir wohl in d. Bl. nichts Besonderes zu berichten. Herr Thiene löste seine kleine Tenorpartie mit Erfolg, was auch von Frl. Radecke bezüglich der Sopransoli gesagt werden muß. —

Am 11. October führte Md. Klughardt sein bereits S. 283 besprochenes „Dornröschen" mit lobenswerthem Erfolge auf. Da uns kein Text vorlag, wollen wir nur im Allgemeinen bemerken, daß die Musik sehr freundlich, reizvoll und leicht verständlich, sich jedoch noch viel zu wenig von dem Einflusse der Neuzeit berührt zeigt, was von dem talentvollen, strebsamen jungen Künstler hoffentlich noch zu erwarten steht. —

Auch in der Umgegend fanden zahlreiche Wohlthätigkeitsconcerte statt, z. B. in der geräumigen Kirche in Denstedt, wo eine vortreffliche Peternell'sche Orgel vorhanden ist, unter starker Betheiligung des Publicums mit folgendem Programm: Phantasie und Fuge in Dmoll zu vier Händen von Hesse, Choral für Männergesang (Seminarchor aus Weimar), Meditation für Violine (Hr. Thon, ein begabter Schüler des Concertm. Kömpel), Harfe (Hofmusikus Müller) u. Orgel (Gottschalg), Männerchor von Mendelssohn, Chanson grec Santorino für Harfe von Parish-Alvars, Andante zu vier H. von Mozart, Adagio von Liszt, Chorgesang von Sorge, Andante für Harfe und Violine von Beriot, Cäcilienhymne für Violine, Harfe und Orgel von Gounod sowie Fuge von Seb. Bach. Auf allgemeines Verlangen: „Die Wacht am Rhein" von Wilhelm! Der pecuniäre Ertrag war viel bedeutender als z. B. der Reinertrag beim „Judas Maccabäus". Die Leistungen der HH. Thon und Müller waren außerordentlich befriedigend und in diesen Räumen, die allerdings durch Liszt schon früher geweiht wurden, nicht vermuthet worden. —

A. W. G.

Magdeburg.

Der Rebling'sche Kirchengesangverein veranstaltete am 25. v. M. in der erleuchteten Johanniskirche zum Besten der Verwundeten ein sehr besuchtes Concert, welches noch dadurch besondere Bedeutung erhielt, daß die ihrer Vollendung nahe große, neue Orgel vom Orgelbmstr. W. Sauer aus Frankfurt a/O. zum ersten Male vor einem größeren Publicum producirt wurde. Dieses große und vortreffliche Werk*) bestand die Feuerprobe des Abends in ausgezeichneter Weise und ist wohl geeignet, den beiden berühmten Orgelwerken Ladegast's im Merseburger Dom und der Nicolaikirche zu Leipzig erfolgreich Concurrenz zu machen, nicht nur in Bezug auf die ungemein präcise, frische und im rechten Verhältniß stehende (bezüglich der Manuale und des Pedals) imposante Wirkung des vollen Werkes, sondern auch in Betreff der prachtvoll intonirten schönen Einzelstimmen, die sich zu höchst wirkungsvollen Combinationen vereinigen lassen.

Eingeleitet wurde das seltene Concert in bester Weise durch das große Esdur-Präludium von Bach, welches Md. Rebling als Organist der gen. Kirche vorzüglich executirte. Hieran schloß sich der Choral „Halleluja, Weltenchöre", ged. von Stecher, harmonisirt von Bach, ausgeführt vom Rebling'schen Kirchengesangverein. Dieser Sängerchor besteht aus einer ansehnlichen Zahl sehr gut geschulter, gesunder und ausgiebiger Stimmen, welche sämmtliche Chorsätze in höchst wohlthuender, geistvoller Weise unter ihrem vortrefflichen Dirigenten ausführten. Während sich derselbe in dem zuerst genannten Satze als virtuoser Bachspieler introducirte, zeigte er sich in seinem werthvollen 5. Psalm, welcher von dem Lehrer Engmann sehr brav gesungen wurde, als tüchtiger Componist und feiner Orgelspieler, der die zarteren Klangfarben seines Riesenwerkes in eingehender Weise studirt und künstlerisch verwerthet, sodaß die fragliche gediegene Composition, welche Ref. schon an dem ersten Musikertage in Leipzig sehr beifällig vernommen hatte, vollkommen zur Geltung kam. Dr. W. Stade's Choralmotette nach dem 71. Psalm „Sei mir ein starker Hort" war sehr sicher studirt und befriedigte allgemein. Einen Glanzpunct des Festabends bildete Ritter's Improvisation über den Choral „Jesu meine Freude". Dem Ref. war dieser hervorragende Orgelmeister und Forscher durch seine ausgezeichnete Orgelschule, durch seine vier genialen Orgelsonaten sowie einer Menge kleiner Orgelformen schon in bester Weise bekannt. Neu war ihm dagegen des berühmten Meisters ungewöhnliches Talent bezüglich der freien Phantasie. In dieser Beziehung hatte Rf. dem sel. Töpfer stets den höchsten Preis zuerkennen zu müssen geglaubt. Nachdem er aber Ritter gehört, darf er versichern, daß diesem Virtuosen in des Wortes höchster Bedeutung unter seinen, dem Ref. bekannten lebenden Collegen nach dieser Seite wohl Keiner erfolgreich Concurrenz machen kann. Die vollständige Beherrschung der Form trat bei den mehrfachen geistvollen Durchführungen der herrlichen Choralmelodie durchweg hervor, die gewählten Motive waren neu und originell (keine Spur von Zopf und Perücke), und bewiesen auf's Neue, daß sich auch auf dem Gebiete der Orgelmusik immer noch Neues und Wirkungsvolles erfinden läßt. Dabei handhabte Meister R. die unstrumentale Partie des prachtvollen Werkes mit einer Virtuosität, welche die schön-

*) Die Disposition ist folgende: H. W.; Prinzipal 16, Bordun 16, Prinzipal 8', Flute harmonique 8', Hohlflöte und Gedackt 8', Fugara 8', Octave 4', Flute octaviante 4', Gedackt 4', Quinte $5^1/_3$ und $2^2/_3$', Octave 2', Mixtur 4fach 2', Scharf 5fach, $2^2/_3$', Cornett 3fach, 4', Trompete 16 und 8'. — 2. Manual: Prinzipal 16 und 8', Flöte 8', Salicional 8', Rohrflöte und Spitzflöte 8', Octave, Rohrflöte und Salicional 4', Octave 2', Sesquialter 2fach, $3^1/_5$ und $2^2/_3$', Cornett 3fach, Mixtur 4fach, Schalmei 8'. — 3. Manual: Bordun 16', Prinzipal 8', Flauto traverso 8', Quintatön 8', Octave 4', Flauto traverso 4', Progressio 2—4fach, Fagott 16, Oboe 8'. — 4. Manual: Viola di Gamba 8', Voix celeste 8', Gedackt 8', Viola d'amour 4', Clarinette 8'. — Pedal: Violon 32', Bombarde 32', Contrabaß 16', Prinzipal 16', Sub- und Violonbaß 16', Posaune 16', Quinte $10^2/_3$, Prinzipal, Violoncello und Baßflöte 8', Quinte $5^1/_3$, Octave und Gedackt 4', Cornett 4fach, Octave 2', Mixtur 4fach, Trompete 8'. — Nebenzüge: Manualcoppeln zum 1. und 2., zum 2. und 3, zum 3. und 4. Man; Pedalcoppel zum 1. und zum 2. Man.; Crescendozug zum 3. und 4. Man.; Collectivzug zum 1., zum 2., sowie zum 3. und 4. Man.; Collectivzug für das Pedal. No. 7—10 der Nebenzüge werden mittelst pneumatischer Maschinen regiert.

Des andern Tages verfehlte Ref. nicht, nachdem er durch Ritter's Güte die große Domorgel (mit ganz eigenthümlichen akustischen Verhältnissen) vom Orgelbmstr. Reubke in Hausneindorf bei Quedlinburg in Augenschein genommen, auch das Innere der neuen Johannisorgel zu prüfen. In derselben ist das System der Kegelladen in einer Weise zur Anwendung gekommen, welche den Ref. ungemein überrascht hat. Die brillanteste, präciseste Spielart, die mit Hilfe der pneumatischen Hebel eine außerordentlich leichte ist, ermöglicht die schwierigsten Passagen. Im Innern ist Alles außerordentlich übersichtlich; die Arbeit ist nicht nur solid sondern auch elegant und verräth durchweg den wissenschaftlich gebildeten, strebsamen Meister. Entschiedenen Fleiß hat der Erbauer auf die Herstellung der Rohrwerke gewendet, welche zu dem Schönsten und Besten gehören, was wir in dieser Beziehung besitzen dürften. Trotz der ansehnlichen Zahl von Füllstimmen (Mixturen 2c.) hat dennoch die ganze Orgel eine noble, abgerundete, volle und doch wohlthuende Klangfarbe, sodaß Ref. die neue Leistung Sauer's unbedingt zu den besten Kunstproducten der Gegenwart zählen darf, ein Zeugniß, in welches gewiß alle anwesenden Kunstgenossen gern einstimmen werden. —

sten Erfolge erzielte. Nachdem eine freie Fuge die Fülle des größeren Theils der Orgel gezeigt hatte, wandte sich R. plötzlich nach Dur und schloß seine eminente Leistung verklärend und in den herrlichsten Registermischungen poetisch ab. Obwohl in R.'s Spiel das feste edle Fundament des Bach'schen Riesengeistes stets zu erkennen ist, hat er doch den freien Blick gewahrt, der auch die Gegenwart in ihrem berechtigten lebensvollen Einflusse glücklich und harmonisch erkennen läßt. Und während R.'s Spiel vollkommen auf den Zinnen der Gegenwart steht, ist dasselbe zugleich stets dem Instrumente höchst angemessen, klar und verständlich. — In dem grade nicht bedeutenden Arioso für Sopran mit Orgelbegleitung von Mendelssohn „Der du die Menschen lässest sterben", recht ansprechend von Frl. Marie Beck gesungen, lernten wir zugleich Frl. Elise Rebling, die Tochter des Concertgebers, welche die genannte Piece sehr geschmackvoll begleitete, als talentvolle Orgelspielerin kennen, welcher mit ihrem Bruder Max R. das grade nicht leichte Amt des Registrirens, namentlich bei dem schwierigen Beethoven'schen Satze zufiel, und welches beide vortrefflich ausführten. Brahms' geistliches Lied „Laß dich nur Nichts nicht dauern" sowie Kretschmer's Terzett „Vertrau auf ihn, er wird dich leiten" machten, wenn man von Originalität absieht, guten Eindruck. Grell's 121. Psalm entfaltete eine etwas zweifelhafte Modernität, die mit strengem Kirchenstyl Nichts zu thun hat. Sehr weihevoll präsentirte sich dagegen Liszt's Adagio für Orgel in Des, welches Md. Rebling ebenso wie das von ihm arrangirte Andante aus Beethoven's Emoll-Symphonie feinsinnig und vollendet zur Geltung brachte, soweit dies, namentlich bei der letztern Piece auf der Orgel möglich ist. — A. W. G.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Berlin. Das am 7. stattgehabte Concert zum Besten der Verwundeten, veranstaltet von Frau Jachmann-Wagner, interessirte namentlich durch die Mitwirkung des Künstlerpaares Herr und Frau Joachim. Ersterer spielte eine Chaconne von Vitali und die Fdur-Romanze von Beethoven; letztere sang Lieder von Schubert und Schumann. Beider Vorträge waren wieder unvergleichlich, den höchsten Genuß gewährend. — Frau Jachmann war eine vorzügliche Sängerin und ist zur Zeit auf der Bühne noch höchst bedeutend als Darstellerin, dagegen ist es sehr zu bedauern, daß sie sich nicht zu rechter Zeit als Sängerin von der Oeffentlichkeit zurückgezogen hat; wer sie früher, zu ihrer Blüthezeit, nicht gehört hat, kann sie doch nur nach dem beurtheilen, was sie jetzt bietet und das ist in gesanglicher Beziehung wenig erfreulich. Das Beste von ihr Gebotene waren die Duetten Op. 43 von Schumann, an deren Ausführung sie sich mit Frau Joachim betheiligte. — Hr. Heinrich Barth trug die Toccata von Schumann und zwei Stücke von Chopin vor. Er hat eine ungewöhnlich entwickelte Technik, dagegen mangelt es seinen Reproductionen an Seele, die sich leider fast nie durch Studium erreichen läßt. — Am 12. Concert zum Besten der deutschen Invalidenstiftung mit Eckert, Tausig, Baronin v. Schleinitz, Frau Ravené und der Hofcapelle. — Am 23. im kgl. Opernhause zu Gunsten der patriotischen Zwecke des Wilhelmvereins interessante Matinée der Hofcapelle unter Leitung von Eckert mit folgendem werthvollen Programm: Einleitung zu „Tristan und Isolde", Scene und Arie aus „Orpheus", gesungen von Frl. Brandt, Arie gesungen von Hrn. Betz, Concertstück von Weber, vorgetragen von Frl. Sophie Menter aus München, Arie aus „Jessonda", gesungen von Frau Mallinger und Beethoven's neunte Symphonie unter Mitwirkung der Damen Brandt und Lehmann sowie der HH. Woworsky und Schelper von der Königl. Oper, des Stern'schen Vereins, des Liedervereins und anderer tüchtiger Dilettanten. — Am 28. Concert der Singakademie zum Besten des Wilhelmvereins: „Judas Maccabäus" von Händel. — Das Joachim'sche Quartett eröffnet seine Soiréen mit Ende d. M. —

Dresden. Die bereits S. 383 in Kürze erwähnten Concertprogramme der Abonnementsconcerte der königl. Capelle für den 8. Nov., 6. Dec., 10. und 31. Jan., 14. Febr. und 7. März enthalten: Symphonien No. 3, 4 und 8 von Beethoven, Dmoll von Schumann, „An das Vaterland" von Raff, Rietz, Svendsen, Dietrich, Ullrich, Mozart und Haydn, Ouverturen zu „Euryanthe", „Prometheus" von Bargiel, zum „Sommernachtstraum", zu „Leonore" (No. 1), „Vampyr", „Medea", „Jessonda", „Alladin" von Reinecke sowie „Ueber akademische Lieder" von Schneider (?) und Schubert's Balletmusik zu „Rosamunde". — Die Triosoiréen der HH. Rollfuß, Seelmann und Bürchl beginnen im November. —

Leipzig. Am 29. Gewandhausconcert zum Besten der Invaliden und Hinterbliebenen des 12. Armeecorps mit der Pianistin Frl. Hauffe, Barytonist Gura und Frl. Bosse vom Stadttheater: Siegesmarsch von Spontini, Euryanthenarie (Gura), Dmoll-Concert von Mozart, Recitativ und Arie aus „Iphigenie auf Tauris" (Frl. Bosse), neue Festouverture (Mscrpt.) von Reinecke und Beethoven's „Schlacht bei Vittoria". —

London. In den beiden ersten, seit dem 1. d. M. wieder aufgenommenen Crystallpalastconcerten kamen u. A. Beethoven's erste und zweite Symphonie und Gdur-Concert (Hallé), Arien aus Oratorien von Benedict und Barnett, Ouverture von Sullivan und der Marsch aus der ersten Suite von Lachner zur Ausführung. — Das erste philharmonische Concert in Liverpool bringt unter Benedict's Leitung Mendelssohn's „Athalia". —

Münster. Bei Gelegenheit der Inthronisation des neuen Bischofs am 4. kam vom Domchor Palestrina's Missa Papae Marcelli zu gelungener Aufführung. —

Personalnachrichten.

— A. Rubinstein ist in Petersburg angekommen, wo er von Neuem seinen Aufenthalt zu nehmen gedenkt. —

— Pianist Prof. Bromberger (als musikalischer Referent und Schriftsteller bekannt) ist von Petersburg nach Wien übergesiedelt. —

— Jos. Gungl hat in Berlin eine Reihe von Concerten gegeben und künstlerisch wie pecuniär glänzende Resultate erzielt. — Bilse hat daselbst am 14. seine Concerte begonnen, nachdem er in Petersburg der Gegenstand lebhafter Ovationen gewesen. —

— Nach dreißigjähriger Thätigkeit ist Hofcapellm. Proch vom Wiener Operntheater geschieden. Seine Stelle hat Cpm. Fischer aus Hamburg übernommen. Fischer's Stelle aber ist durch Hrn. Dumont aus Breslau besetzt worden. —

— Frl. Emilie Bubeniczek, eine junge Sängerin aus Prag, hat im Berliner Opernhause Probe gesungen und in Folge dessen einen Antrag zum Gastspiel an der Hofoper erhalten, welches im November beginnen wird. —

— Offenbach, der Balletmeister des höhern Cancans, befindet sich, von Paris ausgewiesen, in Madrid. —

— Frau Viardot-Garcia hat durch den Krieg den größten Theil ihres in französischen Hypotheken angelegten Vermögens verloren. Sie gedenkt nun nach London zu gehen, um sich dort durch Musikunterricht eine neue Existenz zu gründen. —

— Gestorben sind in Cöln Domcapellm. Leibl im Alter von 87 Jahren — am 5. d. M. in Weimar nach langem Leiden Kammermus. Ernst Sachse, in früherer Zeit einer der ersten Trompetenvirtuosen Deutschlands; er hat verschiedene Concertcompositionen für sein Instrument, Märsche, Tänze, Entreacts 2c. hinterlassen — desgleichen ebendaselbst der treffliche Bratschist, Kammermusikus Winzer. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— In dieser Woche beginnen im k. Opernhause in Berlin abermals Proben zu einer neuen deutschen Oper: „Frithjoff" von Bernhard Hopffer. Glück auf! — Die jüngste Aufführung der „Meistersinger" daselbst hat den durchschlagendsten Erfolg gehabt. An Stelle der bisher üblichen Opposition trat selbst nach dem zweiten Acte dauernder Applaus. — Dasselbe Werk kam jetzt auch in München neueinstudirt zur Aufführung. Hans Sachs wurde von Kindermann, die Magdalena von Frau Dietz als Gast gesungen. —

Adelburg's „Zriny“ fand jüngst im Pester Nationaltheater günstige Aufnahme. — Am 17. ging in Leipzig Spohr's „Jessonda“ neu einstudirt in Scene. — Die deutsche Oper in New-York hat erfreuliche Fortschritte gemacht und sogar „Fidelio“ neu einstudirt aufgeführt, leider vor ziemlich leerem Hause. —

Vermischtes.

— In der Sitzung des Tonkünstlervereins in Berlin am 29. September kam außer einer Reihe geschäftlicher Mittheilungen eine sehr anregende Debatte über die von Hrn. Dr. Alsleben angeregte Frage, in wie weit dem Einflusse jener schädlichen Musikrichtung, die von Paris aus importirt und besonders in den Räumen des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters heimisch geworden ist, mit Erfolg entgegenzuwirken sei, zur Behandlung. Die Diskussion, an der sich außer dem Antragsteller, den Herren Villert, Werkenthin, Eichberg, Mohr u. A. auch Herr Obercapellmeister Taubert in eingehender und den Kern der Sache treffender Weise betheiligte, kam zwar, wie vorauszusehen, zu keinem faktischen Resultate, aber zeigte in ihren einzelnen Phasen das aufrichtige Bestreben, der allgemeinen Verflachung des musikalischen Geschmackes mit allen der ehrlichen, zugleich thatkräftigen Kritik zu Gebote stehenden Mitteln entgegen zu treten. —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.

9. Abt Vogler.

1.*)

Reise von Wien nach Prag
(datirt vom Toskanischen Haus Mittwoch den 12ten 7br—4)
noch ungedruckt
nur im manuscript.

Eine junge schöne Dame, in gleicher Verlegenheit mit mir, die nicht Allein reisen wollte, keine Gesellschaft fand, meine Aufforderung in der Zeitung nicht gelesen hatte, obschon ihr Wagen bereit dastand, dieselbe, die mit mir oft in Wien in froher Gesellschaft war;
ein junger, lustiger dabei artiger, gebildeter und kunstsprudelnder Landschaftsmaler von 25 Jahren, der zur Gallerie nach Dresden wahlfahrtet, um paar Gemälde von Claude Lorrain zu kopiren;
eine tugendhafte Braut von 27 Jahren, die ihre Eltern in Böhmen vor der Hochzeit noch einmal besucht, eh sie aus dem Lande zieht;
und ich,
wir (dieses Quartett)
theilten bei einer ununterbrochenen Munterkeit und heiterstem Wetter vom 7ten 7br Freitags Nachts ½10 Uhr bis Dienstags Nachmittags ¼5 Uhr also 90 Stundelang sowohl die Aventuren der Reise als die Beschwerlichketen, die von einer schlechten Anordnung resultiren.
Ich machte den maréchal de voyage und aumonier.
Jeden morgen beim Anlanden gingen wir zuerst ins Wirthshaus um das Frühstück zu bestellen, dann in die Kirche.
Samstag und Sonntag waren ohnehin Feiertage, aber den Montag feierte ich meinen Eintritt in den geistlichen Stand, der vor 32 Jahren Statt hatte. Da in einem Orte kein Geistlicher sich vorfand, im anderen paar Stunde vorher der Pfarrer starb, so war mein Gottesdienst sehr willkommen. Ich bin von meinen alten vertrauten Freunden die bayerischen Güterverwalter im Toskanischen Haus auf dem Hradschin, sehr liebevoll aufgenommen worden, bewohne zwei große helle Zimmer nebst Vorzimmer und konnte noch zwei Menschen eingerichtete Schlafstätte anweisen.

Meine Aussicht auf dem Burgplatz machen das königliche Schloß, das fürsterzbischöfliche Palais und die Domkirche aus, und meine Hauskapelle, wohin ich 6 Schritte habe, ist das Kloster der Karmeliterinnen.

Wenn ich meinen vorigen Kellerdunst mit dieser freien Luft vergleiche, so komme ich mir selbst wie ein anderer Blanchard [der bekannte Luftschiffer] vor. Früh um 5 Uhr ist es schon Tag bei mir.

Wollen Sie gefälligst diese Erzählung der Frl. Paradis und dem Hr. Bl. mit dem Zusatz an letztern mittheilen, daß ich ihnen nächstens etwas detaillirtes melden werde, ebenso dem Herrn Leidersdorf der lieben Fanny und vielleicht Hrn. Gr. Firmian mich zu Gnaden empfehlen so verbinden Sie Ihren Freund
V.

Den 13ten 7br.

Nebst dieser Erzählung theilen Sie auch meiner lieben Super die Nachricht mit, daß das ganze Gualofskysche Haus sich über ihr Wohlbefinden herzlich gefreut hat. Grüßen Sie das ganze Supersche Haus von mir. Mit schmachtender Freudenwonne empfingen die beiden Damen ihre Briefe, sie öffneten gleich und waren ganz weg. Frl. B. konnte ihn nicht so geschwind aussaugen und wird noch oft daran suzeln.

Diesen Brief hatte ich schon geschlossen und wollte ihn selbst auf die Post tragen, allein das Petschier öffnete sich von selbst und ich mußte nothgedrungen beide Nachrichten beifügen.

Vom Gualofskyschen Hause und von mir auch viele Empfehlung an die Frau v. Mozart, Hrn. v. Nießen, Fräulein Sophie [Constanze Mozarts jüngste Schwester]. Adieu.

2.*)

München vom 23sten Juni —13. Lieber Bester! H. v. Weber befindet sich wohl. MB [Meyerbeer] hat den 10. Juni sein Patent als Hof und Kammercompositeur von Hessen in Wien durch mich erhalten, aber so wenig mir vom Empfang wissen, als bis zur Stunde den prächtigen Ring sehen lassen, den er erst den 3ten Jänner von der Königin v. Baiern erhielt. An Herrn P. Michael und Hrn. Hacker mein Kompliment nebst Frage, ob man mich in Salzburg vergessen hat. Zeigen Sie ihm meinen Brief! Endlich habe ich einen Vergleich erkämpft, den man mir anboth und zugleich über das Quantum der Entschädigung eine Erklärung abforderte. Mit 15,000 fl. zu den schon erhaltenen 10,000 begnüge ich mich, da aber mein Vorschuß sich auf 45,000 fl. beläuft so verliere ich 20,000 fl. und eben so viel gewinnt das Ministerium durch Ersparung der Nicht Vollendung der akkordirten großen Orgel zu 3 Spieler, Triorganon mit 13 Klaviere und 12 Duzent Register; 5 Klaviere für den Organisten A, und 72 Register, 4 Maniale und 36 Reg. für B und C.

Antworten Sie doch bald, nebst meinem Respekt an das Gn. Firm. H. Ihrem väterlichen Fr. V.

P. S. Mein Glückwunsch zum morgigen Namenstag wird morgen am Altar Statt haben. —

10. Meyerbeer.

1.**)

Geliebter Aliquot. Theil des harmonischen Trios!

Unmöglich kann ich diese günstige Gelegenheit vorübergehen lassen ohne Sie freundlichst zu grüßen und mich über den Vorwurf der Nachläßigkeit zu rechtfertigen den Sie mir über die Nichtbeantwortung Ihres zurückgelassenen Billets gemacht haben. Schon lange theurer Freund wollte ich Ihnen diese Zeilen voll Herzlichkeit, die, ein reiner Erguß Ihres zarten Gemüths, Sie ganz charakterisiren, beantworten, allein die Darmstädtischen Goldarbeiter (die ebenso wenig als alles übrige in Darmstadt taugen) hielten mich davon zurück. Ich wollte Ihnen nämlich (als Revange für die Sandwirthsmünze die Sie mir zum Andenken zurückließen) zu gleicher Zeit mit meinem Brief einen Goldring mit einer Locke von meinen Haaren senden, auf den Seiten die Worte Trias, M. Beer. Doch die Bestien thuen alles andere nur nicht ihre Arbeit, und bis jetzt ist dieser Ring noch nicht fertig. Daher also meine Zögerung. Und nun hoffe ich ist mein Stillschweigen gerechtfertigt und Sie zürnen nicht länger „großer Komponist der vergriffenen Lieder“ —.

Freund Weber wird Ihnen wahrscheinlich geschrieben haben daß seine Oper [Silvana] jetzt aufgeführt worden ist, wahrscheinlich wird Ihnen aber auch seine Bescheidenheit verschwiegen haben, daß sie sehr gefallen hat und daß alle wahre Kenner von der herrlichen Musik

---

*) Nach dem Autograph im Besitz des Hrn. Dr. Gänsebacher. Adresse: „Monsieur Monsieur Gänxbacher im Graf Firmianschem Hause Teinfoldsgasse a Wienne de Prague.“ Das Jahr ist 1804.

*) Nach dem Autograph im Besitz des Hrn. Dr. Gänsbacher. Adresse: „Sr. Wohlgeb. Herrn Gänsbacher Compositeur bei Sr. Exc. Herrn Grafen Firmian in Salzburg.“

**) Autograph im Besitz des Hrn. Dr. Gänsbacher in Wien, an dessen Vater dasselbe gerichtet ist. Datum Herbst 1810 aus Darmstadt, wo Abt Vogler damals lebte. Die Freunde C. M. von Weber, Meyerbeer und Gottfried Weber hatten damals einen „harmonischen Bund“ geschlossen. Vgl. den Brief Webers „Musikerbriefe“ No. 386

ganz entzündet sind. Schade um den jungen Mann. Wenn er nicht eine Weile den Kontrapunct bei Wenzel Müller, den guten Gesang bei Zelter und Klavierspielen bei Eberl studirt hätte, so würde ein recht braver Künstler aus ihm werden können. Als ein Beleg wie alles Darmstadt liebt kann auch der russische Kammermusikus Müller dienen der laut be- und geschworen hat, daß er seit den 10 Jahren die er auf Reisen geht noch kein so infames Nest für Musik gefunden hat als — das liebe Darmstädtchen. Was das neue Theater betrifft so haben wir die beste Hoffnungen daß es bald — noch nicht eröffnet werden wird, denn der Großherzog hat bis jetzt vom Titus erst 200 Proben (bei Gott keine Uebertreibung) gemacht. Freund Weber behauptet indeß, daß ehe die 400 voll sind, man schon an die Vorstellungen denken wird.

Miscellania

(Ein L ist zuviel das können Sie ausstreichen.)

— [von C. M. von Weber's Hand.] das thut nichts wenn man nur sonst gesund ist gelt Jörgel? Melos.*)

1) [nicht mittheilbar].

2) Seit der Zurückkunft von meiner Reise die ich während Ihrer Abwesenheit machte (und die sich bis nach der Schweiz erstreckte) habe ich 12 italienische Arietten und 6 Canzonetten komponirt, meine 12 Psalmen instrumentirt und eine italienische Scene geschrieben, dies melde ich Ihnen nur deßhalb um dafür auch recht bald Notizen von den musikalischen Producten zu erlangen die Sie mit Ihrer Muse er...... haben.

3) In der Berliner Zeitung stehet eine apologische Notiz über einen meiner ärgsten musikalischen Feinde. Ich lege Ihnen dieselbe mit bei und erbitte mir ihre schleunige Antwort darüber wie man dieses Menschen Ruf aufs schleunigste untergraben könne. Ueberhaupt Freund schreiben Sie mir ordentlich und oft aus Wien wenn ich nicht wüthend werden soll. Und zeigen Sie mir gleich an, wenn Ihre Oper gegeben worden ist, damit ich ein paar Million Recensionen darüber in einigen Zeitschriften einrücken kann. Schreiben Sie mir doch auch unter besonderer Adresse. Denn Hr. v. W. wird wohl bald von hier abgehen. MeyerBeer.

[Weber's Hand:] Schreiben Sie mir doch Neuigkeiten von Wien, damit ich Auszüge davon ins Morgenblatt und der Hamburger Zeitung, wie auch dem Rheinischen Corresp. machen kann.

Melos.**)

2.***)

Darmstadt den 10ten Januar 1811.

Lieber Bruder!

Dein herzliches Schreiben vom 12ten December ist mir sehr spät zugekommen. Indeß das Gute kömmt zu jeder Zeit gelegen, und so habe ich mich auch mit Deinem lieben Brief erstaunlich gefreut. Es ist ein wahres Labsal in meinen Darmstädtischen Wehrmuthsbecher welchen ich alle Tage leeren muß, wenn ich einmal etwas von Dir und Deinen Angelegenheiten zu hören bekomme, drum schreibe fleißig. Daß Du von selbst auf das „Du" unter uns verfallen bist, macht mir erstaunlich viel Freude, unter uns übrigen ist es schon eingeführt, seitdem ich letzten's auf ein par Tage in Mannheim war. Dort trank ich im schwarzen Bären (den Du wohl auch kennen wirst) mit den beiden Weber, Dusch und Frey das brüderliche Schmollis. — Was wäre es doch für ein Glück für mich wenn der Papa [Vogler] statt in Darmstadt, in Mannheim wohnte. Allein ich will nicht mehr klagen, da die Zeit meines hiesigen Aufenthaltes bald verflossen ist, und mir auch ohnedem noch ein sehr glückliches Ereigniß begegnete. Der Papa nämlich hat vor einigen Wochen vom Großherzog einen miserablen Text zu einer komischen Oper erhalten, mit dem Auftrage dieselbe zu komponiren. Da hat nun Papa den glücklichen Einfall gehabt, daß ich dieselbe auch komponiren sollte und zwar immer Nummer für Nummer zu gleicher Zeit mit ihm. Denke dir nun zu was für interessanten und lehrreichen Vergleichen das Gelegenheit giebt. Papa's Komposition ist schon ganz fertig, und so bald sie aufgeführt wird, sollst Du gewiß von dem Erfolge Nachricht haben. —

*) Jörgel tyrolisch für Johann. Melos war C. Maria von Weber's Bundesname.

**) Man hatte sich zugleich verbunden, die schlechte musikalische Kritik in den deutschen Blättern zu vernichten und durch eine gute zu ersetzen.

***) Nach dem Autograph im Besitz des Hrn. Dr. Gänsbacher. Ebenfalls an dessen Vater gerichtet.

Vor kurzem ist Konradin Kreuzer aus Wien mit dem Mechanikus Leppich hier gewesen und hat Konzert auf dem neuerfundenen Panharmonikum und Pianoforte gegeben. Er hat Papa besucht und da ich dort hörte daß er aus Wien wäre, so habe ich ihn gleich gepackt, auf die Seite gerissen, und ihm mit Donnertönen zugerufen, in's Teufels Namen kennen Sie denn auch den Gänsbacher? Ei freilich recht gut war die Antwort, worauf wir denn ein Langes und Breites von Dir schwatzten. Er fand alles was Du gemacht hattest, recht hübsch und recht scharmant, nur zu Deiner neuen Oper von der ich ihm erzählte, hatte er nicht viel Vertraun. Das recht hübsch und recht scharmant hatte mich schon verdrossen, sein Unglauben an Deiner Oper aber, brachte mich vollends in Harnisch. Ich bewies ihm also mit der zartesten Schonung daß er ein Esel — sei, und ein Kerl der solche Messen und Kanzonetten wie Du machst, einen genugsam hohen Grad von Harmonie, Melodie und Karakterzeichnung documentirt hätte, um zu verlangen, daß das Publikum einer dramatischen Kunstschöpfung von ihm mit achtungsvollem Vertraun entgegensehe. Das leuchtete ihm denn auch ein, und er ward nachher ganz zerknirscht. Leppich erzählte mir auch daß Kreutzer 3 Opern komponirt hätte, Konradin von Schwaben, der Taucher, und Jery und Bätely. Die letztere soll in Wien mit erstaunlichem Enthusiasmus aufgenommen worden sein. Hast Du sie vielleicht gehört, so theile mir doch Deine Meinung drüber mit, wie auch über den Numa Pompilius von Drüburg, wenn Du vielleicht von Deinen Wiener Freunden etwas davon erfahren solltest.*) Es war übrigens in Kreutzer's Konzert erstaunlich leer, obgleich er vielen Beifall fand. Ich habe ihn nicht bewundern können, da ich an demselben Tage in Mannheim war, Melos aber der von ihm ein Klavierkonzert gehört hat, sagt es sei nicht viel daran. Ad vocem Klavierkonzert, der Melos hat sich zu dem Adagio und Rondo des seinigen ein Allegro komponirt, daß ganz seiner würdig ist, und im Mannheimer Museo mit dem größten Beifall aufgenommen wurde. An demselben Tage wurde auch der 130ste Psalm von mir aufgeführt und gleichfalls sehr günstig aufgenommen. Vielleicht hast Du schon davon gelesen. — — Neues wüßte ich Dir nichts zu melden, außer daß mein Bundesname schon seit einiger Zeit Philodikaios und auch zuweilen Julius Billig ist. Wir sind alle recht fleißig in Bundessachen, und bin ich selbst jetzt eben daran Deine Lieder im Morgenblatt zu recensiren. Mache nur daß Du Dir auch einen Bundesnamen anschaffst und denselben fleißig gebrauchst. — Deinen Brief an Melos habe ich zwar befördert, allein nicht auf die Post gegeben wie Du es verlangst, den ... . er ist noch hier. Ja staune nur und verwundere dich, er ist würklich noch in Darmstadt. Eine Menge sonderbarer Schicksale (die er Dir wohl in dem heutigen Briefe erzählen wird) haben ihn bis jetzt dazu bewogen. Sein unglückliches Geschick hat ihn wieder einmal am trügerischen Narrenseil der Hoffnung gegängelt. Indeß wird er nun wohl in 8 bis 12 Tagen gewiß von hier fort gehn. Gott gebe ihm Glück und Seegen.**) — Ich schließe diesen Brief der Dir hoffentlich lang genug sein wird mit der Bitte mir künftig öfter und regelmäßiger als bisher zu schreiben. Wir müssen uns wenigstens alle 14 Tage oder 3 Wochen bestimmt schreiben wenn unsre Verbindung nicht relachiren soll. — Lebe wohl geliebter Bruder, Gott erhalte Dich der Kunst, Deinen Freunden und Deinem

ewig treuen Bruder
Philodikaios.

Gott verdamme den hundsvöttischen Darmstädtischen Goldarbeiter. Nach monatlichem Warten, hat er mir endlich erklärt, er könne meine Zeichnung zu dem Ringe nicht ausführen, der Raum wäre zu klein und was des Geschwätzes noch mehr war. — Du mußt Dich also so lange gedulden bis ich einmal wieder nach Mannheim oder Frankfurt gehen werde. — A propos es wäre gut wenn Du bei jedem Deiner Briefe mir das Datum anzeigtest wenn Du den Meinigen erhalten hast. Ich will es eben so machen.

Addio.

Papa grüßt Dich tausendmal und dankt recht sehr für Deinen Brief. Seine neue Oper mit der er jetzt noch viel zu thun hat, macht es ihm indeß unmöglich Dir für jetzt zu antworten.

*) Baron Friedrich von Drieburg, der bekannte Schriftsteller über griechische Musik.

**) Vgl. Musikerbriefe No. 7 den Brief Webers.

Kritischer Anzeiger.

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Reinhold Becker, Op. 1. **Zwei Lieder** mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Klemm. 10 Ngr.

——— Op. 2. **Drei Lieder** mit Begleitung des Pianoforte. Ebend. à 7½ oder 5 Ngr.

Diese Erstlingsproducte haben unser Interesse in hohem Grade erregt. Nicht als ob wir bereits reife, durchweg genießbare und abgerundete Leistungen vor uns hätten, aber es spricht sich in denselben bei beachtenswerthem Talent eine so deutliche Hinneigung zur Verfolgung neuer Bahnen aus, daß es umsomehr die Pflicht grade d. Bl. ist, diese Versuche zu würdigen, als einzelne schon wohlgelungene Züge für die Zukunft Gutes hoffen lassen. Hauptsächlich empfehlen wir dem Autor, um allmählich zu größerer Reife zu gelangen, mehr Einheitlichkeit und Ruhe sowie sorgfältigere Auswahl der Darstellungsmittel. Ein erprobtes Mittel, um hierzu zu gelangen, ist bekanntlich: das Geschaffene längere Zeit zurückzulegen, bis es, dem Gedächtniß entschwunden, dem Componisten in anderem neuem Lichte entgegentritt. Derselbe findet dann alles Unstete und Verfehlte viel leichter heraus und vermag überhaupt nun mit viel freierem Blicke zu sichten. Um z. B. das erste Stück („Bitte" von Lenau), welches in Fdur anfängt und in Adur aufhört, einheitlicher zu gestalten, hätte sich statt des blassen Einleitungstactes mit Leichtigkeit in Amoll eine Reminiscenz aus der zweiten Hälfte einführen, der Schluß selbst dagegen (mit den unschönen Octavenfolgen a | ais und anderen Unbeholfenheiten) von der Fermate an idealer gestalten lassen. Auch aus dem zweiten viel einheitlicheren Stücke (Geibel's „Zigeunerbuben") wären verschiedene zu jähe und unmotivirte Uebergänge auszumerzen. — Op. 2 beginnt etwas gewagt mit Heine's „Fichtenbaum", doch erweckt die geistvoll durchgeführte Auffassung der verzehrenden Sehnsucht S. 5 Interesse. Verunglückt erscheint dagegen die „brennende Felsenwand" in Bezug auf Declamation und das unschön grell eintretende Cdur, auch das Nachspiel fällt zu matt ab. Am Meisten hat uns Lenau's „Eichwald" gefesselt, nur muß man (sowohl in diesem als auch in anderen Liedern) bedauern, daß die Begleitung der Erfindung nicht immer ebenbürtig ist, z. B. in die banalen Arpeggien, welche das Rauschen des Waldes ausdrücken sollen. In der zweiten Hälfte (von dem unmotivirt höher betonten „soll" an) sinkt die Erfindung wiederholt in simplere Wendungen und Rosalien herab. Auch das letzte Lied „Meeresabend" von Strachwitz ist in der ersten Hälfte besser gelungen. Auf der zweiten Seite wirkt von „heiliges Weh'n" an die triviale Begleitung in Zwischenspiel abkühlend, unschön ferner der Uebergang vom Hdur $\frac{6}{4}$Accord zum Emoll $\frac{6}{4}$Accord (viel geschickter ist eine ähnliche Modulation in der ersten Hälfte angelegt), auch ist der ganze folgende Edursatz zwar nicht übel erfunden, aber noch nicht recht warm und gar geworden, und klingt das zweite „ruhig" (in Adur, die Singstimme singt zum hochliegenden $\frac{6}{4}$Accord von Adur die Viertel h und e; das erste Mal läßt man sich, weil leitereigen viel eher gefallen) doch gar zu wunderlich. Hoffentlich muntert den Autor unser ihm mit dieser eingehenden Beleuchtung kundgegebenes lebhafteres Interesse zur Beachtung der hier angedeuteten Gesichtspuncte und hiermit zu immer reiferen, ungestörter genießbaren Productionen auf. — Z.

Alarich Zahn, Op. 1. **Drei Gesänge** für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Cranz. 15 Sgr.

Dieses Op. 1 wiegt mir eine ganze Novasendung jener Lieder auf, welche leider auch heutzutage noch gang und gebe sind. Hier ist, was auch im Einzelnen noch auszusetzen sein mag, wenigstens edles Streben und, soweit sich dies schon aus der vorliegenden Probe erkennen läßt, basirt auf ganz beachtungswerthes, ausgiebiges Talent. Ref. kann Z. nur ermuntern, auf dem betretenen Wege fortzuschreiten; hoffentlich haben wir dann immer Reiferes zu erwarten. Was die vorliegenden Lieder im Einzelnen betrifft, so ist überall dasselbe ideale Streben nach Vollendung zu erkennen. Noch aber fehlt in der Behandlung der Texte die rechte Freiheit, wie sie sich u. A. besonders in den Liedern Liszt's zur herrlichsten Blüthe entfaltet. Die Melodik ist noch zu sehr Selbstzweck und verhindert die Entfaltung richtiger Declamation. Das Lied, wenigstens im heutigen Sinne, ist aber Lyrik in ihrer höchsten Potenz; im Liede vereinigen sich Poesie und Musik in innigster Vereinigung zu einem einzigen Wesen. Diese Vereinigung hat bis jetzt meines Wissens nur Liszt ganz erreicht, und ihm besonders haben unsere Liedercomponisten nachzustreben. Daß Z. z. B. im Anfang des ersten Liedes $^{6}/_{8}$ „Still | ist's in des feindlichen | Lagers Raum" — das „ist's" zwei Achtel lang auf den guten Tacttheil gelegt hat, ist entschieden ein gröberer Verstoß, denn betont dürfen auch im Gesange nur diejenigen Worte werden, welche man im Sprechen betont. Auch die Harmonik erscheint noch zu sehr gefesselt. Daß im ersten Liede die vier Tacte der Einleitung einen Orgelpunkt auf g bilden, läßt man sich noch gefallen; aber auch in den unmittelbar folgenden Tacten noch immer ausschließlich dasselbe g als Baß zu bringen, scheint mir doch des Guten ein wenig zu viel zu sein. Ausstellungen wie die vorstehenden lassen sich in allen drei Liedern machen. Möge Z. dieses ausführliche Eingehen als Anerkennung seines Strebens betrachten und künftig eine um so schärfere Feile ansetzen, bevor er neue Arbeiten veröffentlicht. Trotz der gerügten Uebelstände verdienen wie gesagt seine Lieder warme Empfehlung, denn sie sind immerhin auch in jetziger Gestaltung bereits erheblich werthvoller als die zahllosen Eintagsfliegen, mit denen der Liedermarkt fortwährend überschwemmt wird. — 17.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Franz Mair, Op. 32. **Germanenzug.** No. 40 aus dem Liederkranz „Chöre und Quartette für Männergesangvereine". Wien, Haslinger. 1⅙ Thlr.

Die Worte zu dieser Tondichtung rühren von August Silberstein her. Dieselben enthalten mehrere der Composition sehr günstige Momente, welche auch der Componist glücklich erfaßt und zu recht wirksamer Steigerung gebracht hat. Beide, Dichter und Componist, überladen nicht mit Wort- und Tongepränge, wirken aber trefflich durch Einfachheit und Wahrheit. Bei guter Auffassung, richtig genommenen Tempi's und mit gut geschultem Chore versprechen wir uns von dem Werke eine nachhaltige Wirkung und wünschen daher dem sehr zeitgemäßen grade jetzt vielfache Verbreitung. —

E. Fr. Richter, Op. 39. **Zwei geistliche Chorgesänge** für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 20 Ngr. Leipzig, Kahnt.

Wenn man sowohl die vom Componisten gewählten Texte von Fr. Oser „Du bist ja doch der Herr" und „Groß sind die Wogen" als auch R.'s aus circa 60 und 80 Tacten bestehende Musik ruhig liest und prüft und hierauf hört, so erstaunt man, wie mächtig einfache Töne, namentlich die in No. 2 dargebotenen wirken können. Und woher solche Wirkung? Sie stammt aus der richtigen Erfassung der Textesworte, aus der einfachen, wahren, klaren und logischen Umkleidung derselben mit Musik. Da ist nichts Gesuchtes, Geschraubtes, Neuseinsollendes. Und doch erscheint es Einem neu. Den Sänger muthet es an, weil es nicht unnöthige Schwierigkeiten bereitet und weil jede Stimme, ziemlich polyphon, selbstständig gehalten, nothwendig theilnehmen muß zur Wirkung und zum Gelingen des Ganzen. Beide Motetten werden daher sicher überall, wo sie gesungen werden, auf Hörer und Ausübende einen erhebenden Eindruck hinterlassen. —

Jul. Schneider, An die Eintracht. No. 49 aus dem „Album für vierstimm. Männergesang". Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr. (Für Blech-Blas-Instrumente in Abschrift vom Autor zu beziehen.)

Die Textesworte „Dich, o Eintracht, Tochter höh'rer Sphären" finden hier in circa 50 bis 60 Tacten eine einfache, aber gut wirkende Umkleidung mit Musik. Der Schlußvers wiederholt die Melodie des Anfangs, an diese reiht sich eine wirksame Coda und bringt das Ganze zu würdigem Abschluß. Die Modulation ist einfach, die Stimmenführung fließend, auch liegt die Partie für den ersten Tenor recht sangbar in nicht hoher Tonregion. Das anspruchslose Stück dürfte Singvereinen von mäßigen Kräften willkommen sein. —

R. Sch.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 28. October 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 44.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Ueber musikalische Kritik,

von

Dr. Julius Alsleben.

Der Ernst des Lebens ist seit vielen Jahrzehnten nicht mit solchem Gewicht an uns herangetreten, wie ihn jetzt die blutigen Schlachtfelder auf französischem Boden zeigen, jene Stätten, auf denen unsere Brüder aus dem gesammten deutschen Vaterlande für die Erhaltung und Sicherung, für die Ehre und Würde der deutschen Nation ihr Leben einsetzen. Sie streiten auch für deutsche Kunst; die Freiheit und Unabhängigkeit, die sie erkämpfen, soll nicht nur den leiblichen und irdischen Gütern ein Hort sein, auch der Geist mit seinen reichen Gaben, die himmlischen Güter, welche uns in der Kunst verliehen sind, sollen selbstständig, mächtig und frei werden. Freilich ist die deutsche Kunst mächtig und selbstständig, aber sie ist nicht frei. Die Demoralisation an der Seine hat die Vorposten ihrer Frivolität bereits mit großem Erfolge auf den einen Flügel der dramatischen Musik geschickt; es ist schon möglich geworden, daß eine große Zahl von Musikfreunden (!) sich an dieser frivolen Muse ergötzt. Das Verderben, welches dem musikalischen Geschmack und der Tonkunst selber daraus erwächst, nimmt natürlich um so mehr zu, je weniger dagegen kräftiger Widerstand geleistet wird. Der Zeitpunct ist da, wo ein solcher Widerstand von Erfolg sein kann; „noch ist's Zeit, noch trat das Gift nicht über diese Lippen", darf die ächte deutsche Kunst sagen; geht aber diese Gelegenheit ungenutzt vorüber, so ist's zu spät. Die Aufgabe einer namhaften, gediegenen Kritik, die durch keine andern Rücksichten gebunden ist, als die auf das Gedeihen der Kunst, die aber auch auf der sichern Grundlage einer tiefen musikalischen Bildung ruht, wird es sein, gegen jene verderblichen Einflüsse zu Felde zu ziehen.

Der Vf. will nicht rechten mit den von öffentlichen Blättern angestellten Kritikern über Das, was sie bisher unterlassen haben, um für die Tonkunst im Allgemeinen und speciell für die deutsche fördernd zu wirken, er will sie nur auffordern zu erwägen, was ihnen in diesem Augenblick für ein ernster Kampf obliegt, ein Kampf, der nicht aus Nationalitätshaß (der ohnehin dem deutschen Charakter fern liegt), wohl aber aus Ueberzeugung, daß die deutsche Kunst sich von den Flecken französischer Verderbtheit reinigen müsse, mit Nachdruck zu führen ist. Die Kritik ist eine gewaltige Macht, wenn sie im Bewußtsein ihres Zieles, auf wahre Humanität und gründliches Wissen gestützt, ihr Amt übt. Mögen sich die Herren vom Amte nicht aus Bescheidenheit „Referenten" (Berichterstatter) nennen, sondern nennen sie sich lieber „Kritiker" und seien sie es in dem vollen Gewicht des Wortes. Kritik ist für die Entwicklung der Kunst unentbehrlich, daher unendlich wichtig, aber auch schwierig und im praktischen Leben oft undankbar. Die Wissenschaft hat freilich auf Letzteres nicht Rücksicht zu nehmen, sie schreitet immer auf graden Wegen vorwärts, unbekümmert, was Welt und Menschen über ihre Schritte äußern, und die Kritik ist eine der bedeutendsten Wissenschaften von Alters her. Für die Musik nimmt die musikalische Kritik einen hervorragenden Rang ein, sie hat immer dann, wenn sie von erleuchteten Männern in rechter Weise gehandhabt worden, großen Nutzen gestiftet, auch die Gegenwart entbehrt solcher Kräfte nicht, die immer fortschreitende Bildung wirkt auch auf diesem Gebiete wohlthätig. Die hohe Aufgabe, die der Verfasser der Kritik in dieser großen und ernsten Zeit zum Frommen der Kunst zutheilen möchte, beweist, eine wie hohe sittliche Meinung er von ihr hat, aber freilich müssen auch bedeutende Ansprüche an sie gestellt werden, ehe sie vollständig ihre Bestimmung erfüllen kann. Sie tritt als eine ernste und strenge Wissenschaft der Kunst gegenüber,

aber ihre Gerechtigkeit hebt und fördert die Kunst. Es ist gewiß am Orte zu einer Zeit, wo der Ernst des Lebens uns draußen seine herbsten und bittersten Seiten offenbart, auch drinnen im Tempel der Kunst der strengen Richterin Kritik ein aufmerksames Auge zu schenken, ihr Sein und Wesen, ihre Pflichten, den Nutzen, den sie stiften kann und soll, zu betrachten, dann aber auch nach allen Richtungen hin zu erwägen, welche Anforderungen an ihre Vertreter gestellt werden müssen.

Kritik heißt Beurtheilungs**kunst**, oder wenn man lieber will, Beurtheilungs**wissenschaft**; gleichviel für welchen der beiden ergänzenden Begriffe man sich entscheidet, in beiden liegt die Voraussetzung des Studiums für den, der sich üben will. Und grade die Kritik, welche die Verantwortung übernimmt, die Leistung oder das Werk eines Künstlers zu richten, somit vielleicht das Schicksal des Menschen selbst zu bestimmen, sollte die allerernstesten und tiefsten Studien voraussetzen, damit es als eine gerechte Forderung, nicht als eine Anmaßung erscheine, wenn sie so schwere Verantwortung auf sich ladet. Aber die Wirklichkeit lehrt in den meisten Fällen das Gegentheil von dem, was sie sein sollte. Es giebt viele Kritiker, sogar öffentlich durch Redactionen autorisirte; unter allen sind wenige berufen, wenige, die den vollen Umfang, die ganze Schwere ihrer Aufgabe erkannt, durch fortgesetzte Studien ihren Gesichtskreis erweitert und im steten Hinblick auf die Sache sich den ernsten wahrhaft sittlich humanen, die Kunst veredelnden Standpunct gewonnen haben, der allein der richtige und würdige ist. So interessant es sein möchte, hier etwa bestimmte Personen in's Auge zu fassen, wozu z. B. die zahlreiche Journalistik Berlin's dem Verfasser den nächsten Anlaß und die beste Gelegenheit bieten könnte, so vermeidet es doch derselbe, um Niemandem wehe zu thun, dessen Richtung er aus sachlichen Gründen nicht billigt, kann sich aber das Vergnügen nicht versagen, unter den **wenigen bedeutenderen** Kritikern, die Berlin aufzuweisen hat, den Berichterstatter der Vossischen Zeitung als denjenigen herauszuheben, der sich durch den Standpunct, den er Kunst und Künstlern gegenüber einnimmt, als ein Mann bewährt, der in der That die Aufgabe der Kritik in sittlicher wie humaner und intelligenter Hinsicht erkannt und durch unablässiges Forschen*) und Arbeiten sich bemüht hat, sie zu erfüllen.

Wenn solchem universellen Standpuncte gegenüber ein Anderer **allein** die ästhetische Seite der Kunst, ein Dritter wiederum als Meister der Praxis nur die reale Seite als Grundlage und Maßstab seiner Kritik annimmt, so kann das Product des Urtheils immerhin ein richtiges, vortreffliches sein, es ist aber nicht erschöpfend, das Urtheil des Aesthetikers erscheint dem Praktiker vielleicht gesucht, übertrieben, möglicherweise gradezu falsch, weil die Wirklichkeit freilich der idealen Auffassung nicht immer entsprechen kann, ebenso hält der Aesthetiker die Ansicht des Praktikers für trocken, unkünstlerisch, materiell, weil er nicht den idealen Schwung, sondern das technisch Vollendete der Gedanken als wichtigstes Kriterium für den Künstler, gleichviel ob schaffenden oder producirenden, darin ausgesprochen findet. In den Urtheilen beider Gattungen liegt demnach sittlicher Ernst, wahrhaftes Streben, Kunst und Künstlern zu nützen. Doch leider werden diese Arten von Kritiken von Männern, denen man eigentlich die Fähigkeit zutraut, nach einer oder der andern Seite hin gediegene Urtheile ablegen zu können, mißbraucht, um unter ihrem Deckmantel Hohn und Spott auf Werke und Künstler herabzugießen. Glauben sie wirklich, der Kunst damit einen Dienst zu leisten oder wollen sie sich damit nur furchtbar machen, glauben sie mit dem Schrecken, den sie zu verbreiten hoffen, gleichzeitig auch Hochachtung und Ehrfurcht einzuflößen? Nur in eitler Verblendung können sie sich derartigen Hoffnungen hingeben, der Kenner bedauert sie, der junge Künstler kümmert sich nicht um sie, er verachtet sie. Aber auch diese Herren Kritiker sind noch nicht die bösesten, sind sie doch immer noch entweder Fachleute oder wenigstens Kunstverständige. Jene massenhafte Rotte Korah aber, aus hungrigen Literaten, brodlosen Commis, die den Violinschlüssel nicht vom Baßschlüssel, die Trompete nicht vom Waldhorn unterscheiden können, aus Schulmeistern, die ihre Schreibübungen gern gedruckt sehen wollen, endlich aus kunstvergessenen Musikern, die sich durch ihr elendes Geschreibsel Ruf und Ansehen zu verschaffen meinen, bildet das Proletariat, den Ausschuß unter den Kritikern. Man kann sich der Ueberzeugung nicht verschließen, daß bei dieser Gattung der Kritik von der Absicht, der Kunst oder dem Künstler im Interesse seiner inneren Entwicklung zu nützen, überhaupt nicht die Rede sein kann. Ist es auch wohl anzunehmen, daß sich einer dieser Herren je bis zu dieser kühnen Idee emporgeschwungen? Soll es dabei wirklich einen Zweck geben, so kann es nur der sein, die Leser zu amüsiren, wäre es auch auf Kosten der Kunst und Künstler, nebenbei aber je nach Bestellung und Bezahlung nach rechts oder nach links zu schreiten, (wie in den „Journalisten" der arme schwer gedrückte „Hirsch" sich beklagt, um des täglichen Unterhalts willen schreiben zu müssen) d. h. den zu loben, den zu tadeln, wie grade der Vortheil erheischt. Und wehe den armen Künstlern, die für eine noch so alberne Kritik den geistvollen Herren nicht ihren tiefgefühltesten Dank, ihre Bewunderung u. s. w. ausdrücken; sie werden bei nächster Gelegenheit erbarmungslos „vorgenommen". — Solchen Geistern die Feder zur Beurtheilung in die Hand zu geben, wie es manche Redactionen thun, heißt schon die Kunst demoralisiren, um wie viel mehr verdient das Verfahren der gestrengen Herren Kritiker selbst mit diesem Prädikate gekennzeichnet zu werden. Sollte es in der That einmal dahin kommen, daß eine Einigung über Kritik unter den Künstlern selber erzielt, daß die Kritik organisirt würde, so müßte man damit den Anfang machen, jener letzten Gattung von Recensenten schonungslos das Handwerk zu legen. Und dahin muß es kommen, denn die Künstler sind **mächtig** genug, sie sind auch gescheut genug, um ein Selbstbestimmungsrecht zu üben, ihre eignen Richter zu erwählen, es bedarf nur der allgemeinen Einigung über diese Lebensfrage des Künstlers; auch diese Einigung wird nicht fehlen, sobald jeder Musiker sich einmal die Mühe genommen haben wird, über die Wichtigkeit, den Einfluß und das Wesen der Kritik, vor Allem aber über das Verhältniß von Kunst und Künstlern ihr gegenüber gründlich nachzudenken. Unser großer allgemeiner **deutscher Musikverein**, wie die mit ihm durch viele ihrer Glieder verbundenen deutschen **Tonkünstlervereine**, die sich nunmehr unter gewissen Bedingungen auch zu **einem großen Ganzen** vereinigt haben, sind wohl in der Lage, nach der Richtung wahrhaft künstlerischer Freiheit und Selbstbestimmung hin eine große Anregung zu geben. —

Welche geringe Meinung schon Göthe von der Kritik in der Tagesliteratur hatte, geht aus folgender Aeußerung hervor

*) Wir freuen uns, dies auch in Betreff der in neuester Zeit geschehenen erheblichen Erweiterung seines Urtheils über Werke neudeutscher Richtung fast ausnahmslos bestätigen zu können. D. R.

(S. Eckermann's Gespräche): „Die täglich an fünfzig verschiedenen Orten erscheinenden kritischen Blätter und der dadurch im Publicum bewirkte Klatsch lassen nichts Gesundes aufkommen. Wer sich heutzutage nicht ganz davon zurückzieht und sich mit Gewalt isolirt, ist verloren. Es kommt zwar durch das schlechte, größtentheils negativ ästhetisirende und kritisirende Zeitungswesen eine Art Halbcultur in die Massen, allein dem hervorragenden Talent ist es ein böser Nebel, ein fallendes Gift, das den Baum seiner Schöpfungskraft zerstört vom grünen Schmuck der Blätter, bis in das tiefste Mark und in die verborgenste Faser." Noch schlimmer und gradezu vernichtend urtheilt Börne: „In Deutschland schreibt Jeder, der die Hand zu nichts Anderem brauchen kann, und wer nicht schreiben kann, der recensirt." So urtheilten die Kritiker schon vor Jahrzehenden, und im Hinblick auf Kritiker wie Winkelmann, Lessing, die Schlegel, Göthe selbst, Schiller u. A. mußten ihnen die flüchtigen, ohne tiefere Kenntniß ausgesprochenen Ansichten von Tagesschriftstellern verächtlich vorkommen. Das Uebel ist mit den Jahren nur ärger geworden und nirgends schlimmer als auf dem Gebiete der Tonkunst. Ueber Musik glaubt Jeder schreiben zu können, der überhaupt schreibt; denn was gehört dazu, um eine scheinbar gründliche Kritik abzufassen? Ein leidliches Conversationslexicon, um daraus eine gelehrte historische Einleitung für die Gattung der Composition, die eben gehört ist, zu entlehnen; dann ein guter Freund, der für einen tüchtigen Musiker gilt, mit dem das Werk gemeinschaftlich gehört wird, dem unter der Hand seine Urtheile über jeden der einzelnen Sätze, über den Charakter der einzelnen Themen, über die thematische Arbeit abgelauscht werden; endlich noch der betreffende Grad von Beifallsspenden des Publicums, damit über die Bedeutung und Zukunft des Werkes geurtheilt werden könne. Welch eine Fülle von Material für eine ausführliche, den Ansprüchen der Tagesliteratur genügende Recension! Bei alledem kommt aber noch ein wichtiger Umstand dazu, dem Ganzen das richtige Colorit zu geben: das Verhältniß des Künstlers zum Recensenten; „stehen beide gut" mit einander, so wird der absolut nicht zu umgehende Tadel mit Zierlichkeit vermittelst eines Relativsatzes durchgeschmuggelt, das vom Publicum Anerkannte aber mit tönenden Phrasen angeführt; „stehen sie schlecht", so tritt der umgekehrte Fall ein. Hat der unglückliche Componist wohl gar den Kritiker einmal verletzt, so heißt es auch wohl: „Trotz des großen Beifalles, welchen das Publicum dem Werke des Herrn N. N. spendete, müssen wir (der Recensent) uns doch gegen diese Gattung von Musik verwahren." Ein energischer, unparteiischer Recensent, denkt Mancher, der das liest, — und doch ist das Gegentheil der Fall. Daß dies das Recept ist, nach dem viele Recensenten arbeiten, werden erfahrene Künstler, die das Concertleben kennen, bestätigen müssen. Darin liegt dann das Heil für die Kunst, solchen Händen ist es anvertraut. Und selbst in der besseren, höher stehenden Classe von wirklich musikalisch Gebildeten, die sich des Recensirens befleißigen, herrscht doch namentlich in den ersten Stadien der Ausübung dieser so schweren Aufgabe noch so viel Mißbräuchliches und Falsches, daß es der Mühe werth ist, das Wichtigste davon zu berühren. Der Hauptfehler ist, daß angehende Musikreferenten und Kritiker sich gewöhnlich einbilden, in jeder Beziehung schlagfertig zu sein, und den schweren Pflichten ihres Berufes vollkommen genügen zu können, wenn sie einen vollständigen Cursus auf einem Conservatorium absolvirt haben, die Hauptmusikwerke, die man in Concerten zu hören pflegt, kennen, mit einem gesunden Ohrenpaare begabt sind und einen leidlichen Styl schreiben. Gesellt sich dazu noch das Bewußtsein der Gewissenhaftigkeit und ein gesinnungstüchtiger (von Manchen genannt: einseitig parteiischer) Standpunct, so kann der Selbstglaube nicht fehlen, daß durch eine von solchen Eigenschaften geborene Kritik Kunst und Künstler nothwendig gefördert werden müssen. In der That ließe sich mit der Zeit aus diesen Anlagen wirklich Gutes erzielen, wenn die, welche sie besitzen, nicht von vornherein mit Siegesbewußtsein, sondern mit Bescheidenheit und dem ernsten Streben, fortdauernd Besseres zu leisten, auftreten möchten. Die Erfahrung lehrt aber, daß unter der verhältnißmäßig großen Anzahl von musikalischen Kritikern nur der allerkleinste Theil seiner Aufgabe nach jeder Richtung gerecht wird. Durch den Mangel an Bescheidenheit, welcher junge, kritisirende Musiker, die vielleicht übrigens ganz talentvoll sind, nur zu oft auszeichnet, bildet sich auch in den kritischen Erzeugnissen derselben ein Dünkel der Unfehlbarkeit, eine Rücksichtslosigkeit, eine Schroffheit der Ausdrucksweise, welche Künstler und Publicum beleidigen, ohne aber der Kunst und den Künstlern Gewinn zu bringen; denn so sehr die Jünger der Kunst geneigt sind, humanen Kritiken ihrer Leistungen Glauben und Vertrauen zu schenken, sich die darin gerügten Fehler zu Herzen zu nehmen und zu vermeiden, auch gebotene Fingerzeige für die Erlangung einer höheren Stufe künstlerischer Anschauung dankbar entgegenzunehmen, so wenig werden sie, falls sie sonst das Bewußtsein redlichen Strebens in sich tragen, rücksichtslosen, subjectiven Auslassungen, die Verdammungsurtheilen ohne Angabe der Gründe sehr ähnlich sehen und sich nur mit der Person und nicht mit der Sache beschäftigen, irgend einen Werth beilegen; auch das Publicum thut es nicht. Der Kritiker selber aber erleidet den größten Schaden dabei; denn Rohheit und Plumpheit in der Ausdrucksweise und persönliche Angriffe in der Kritik, wie sie leider gar zu häufig vorkommen, verunzieren nur den, welcher sich ihrer bedient, niemals den, welchen sie treffen sollen. —

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz.

Leipzig.

Am 20. veranstaltete die Direction der Gewandhausconcerte ein größeres Extraconcert zum Besten der Invaliden und Hinterbliebenen der Gefallenen des k. sächsischen Armeecorps mit zum Theil recht werthvollem und zeitgemäßem Programm, nämlich nach einem Fest- und Siegesmarsch von Spontini: Baßarie aus „Euryanthe", Mozart's Dmoll-Concert, Sopranarie aus „Iphigenie in Tauris", neue Festouverture von Reinecke, Schubert's „Lindenbaum" sowie Löwe's „Heinrich der Vogler und Beethoven's „Schlacht bei Vittoria". Das letztere Werk, welches man bekanntlich fast nie zu hören bekommt, bildete unstreitig den Hauptanziehungspunct des gutgefüllten Saales. Auch in ihm erkennt man in den höchst markigen, derben und kühnen Strichen, der packenden und genialen Schilderung der Schlachteindrücke und -Affecte wie in dem Alles mit sich fortreißenden Siegesjubel „ex ungue leonem"; und wurde auch mit der natürlich nur sehr naiven Andeutung des Donners der Geschütze 2c. der Phantasie etwas Viel zugemuthet, so folgte doch bei der im Allge-

meinen sehr tüchtigen Ausführung das gesammte Auditorium mit so gespannter Aufmerksamkeit, daß eine **Wiederholung** des hochinteressanten Werkes sehr wünschenswerth erscheinen möchte. — Sehr günstiger Aufnahme erfreute sich ferner **Reinecke's** speciell für dieses Concert geschriebene Festouverture. Sie beginnt mit einem über einen Händel'schen Gedanken angelegten Pastorale, welches sich in großem Crescendo immer glanzvoller steigert und in ein energisches Allegro moderato hinüberführt. Dem ersten Thema desselben wird ein etwas elegischeres zweites gegenübergestellt, das sich in mächtigerem Strome in einen glänzend fanfarenartigen Schlußsatz ergießt. Der zweite Theil bringt einige zum Theil wirkungsvolle Durchführungen des Hauptthema's und im weiteren Verlauf tritt, in die beiden Allegrothemen verflochten, der Siegesgesang aus Händel's „Maccabäus" allmählich immer deutlicher hervor und verschlingt sich endlich mit dem in großem Style durchgeführten Chorale „Nun danket alle Gott". Eine durchaus geistreiche und glückliche Idee, deren Ausführung sich denn auch in R.'s gewiegter Hand sehr fesselnd und anregend gestaltet hat. Nur möchten wir auf einen Punct aufmerksam machen. Das Maccabäus-Thema taucht nämlich wie erwähnt erst allmählich deutlicher auf, ohne sich schließlich in voller Selbstständigkeit zu entfalten. Der einfachere Hörer hört bekannte Anklänge, aber noch nicht deutlich oder stetig genug, um sich von denselben sogleich hinreichend Rechenschaft geben zu können, dieses Kopfzerbrechen über das, was er hörte, lenkt seine Aufmerksamkeit ab, macht ihn zerstreut, und ehe er es sich versieht, ist das Stück zu Ende. In solchem Falle resp. bei solchem allmählichem Auftauchen eines populärer gewordenen Motivs erscheint es rathsamer, diese Melodie am Anfange des Stückes (wo sie uns noch passender erscheinen würde, als das jetzige Pastorale) oder, wenn dort unlogisch, in der Mitte vorerst einmal in faßlicher Klarheit hinzustellen. Etwas ganz Anderes wäre es, wenn R. einen eignen neuen Gedanken in der von ihm angewandten Form eingeführt hätte, denn das allmähliche Auftauchen eines solchen verleitet den Hörer nicht, sich in einer seine Aufmerksamkeit ablenkenden Weise über denselben den Kopf zu zerbrechen. Außerdem möchten wir in der Durchführung des Chorals einzelne Partien noch klarer wünschen, besonders in Betreff einiger nicht motivirt erscheinender düsterer Modulationen. Da das Werk noch Manuscript, wären diese im Interesse desselben gemachten Vorschläge vielleicht ernsterer Prüfung werth. Die instrumentale Ausstattung der Ouverture ist eine höchst glanzvolle und farbenreiche und im Hinblick auf die meist sehr rauschende Blech-Anwendung eigentlich für einen größeren Raum berechnet als unseren Gewandhaussaal. — Spontini's sogenannter Großer Fest- und Siegesmarsch erschien als eine keineswegs günstige Wahl, denn dieses höchst flüchtige Gelegenheitsfabrikat mit seiner banalen Circusfärbung und seiner schülerhaft ungeschickten Bearbeitung unserer Volkshymne, die ein schlagendes Beispiel dafür, wie wenig Verständniß die Romanen für unser Volkslied haben, ist keineswegs geeignet, das Andenken an Spontini in günstiger Weise aufzufrischen. Seine Ouverturen, wie seine Borussia ꝛc. stehen denn doch noch auf einer viel höheren Stufe. — Was die zwischen diese Instrumentalwerke eingestreuten Solovorträge betrifft, so sind besonders diejenigen unseres S. 336 erwähnten neuen Barytonisten Hrn. **Gura** als ächt künstlerische hervorzuheben. Trotz zuerst nicht ganz günstiger Disposition entfaltete sich schon in der Euryanthen-Arie sein Organ höchst machtvoll, desgleichen seine wahrhaft durchgeistigte und ausgeprägte Recitation. Nur war zu starkes Vordrängen des Vocales a besonders an Stelle von e etwas störender als sonst, was sich bei weniger breiter und weiter Mundöffnung leicht vermeiden läßt. Am Zündendsten wirkte Löwe's „Heinrich der Vogler" mit seinem zeitgemäßen deutschen Kaisertext, welches Stück Hr. G. auf stürmisches Verlangen wiederholen mußte. — Daß Frl. **Louise Hauffe** das Mozart'sche Concert (zugleich in einer häufig an Clara Schumann erinnernden Vortragsweise) mit ausdrucksvoller Klarheit ausführte, bedarf keiner eingehenderen Erwähnung; nur hätten wir anstatt Hummel'scher Cadenzen lieber andere gewünscht, z. B. die, soviel Ref. erinnerlich, von Beethoven componirte. — Anerkennenswerthe Mühe endlich gab sich Frl. **Bosse** mit der Gluck'schen Arie „O du, die mir einst Hülfe gab"; sie hielt das vorhergehende Recitativ gut zusammen und arbeitete dasselbe mit ganz prägnanter Phrasirung heraus; desgleichen ist die affectvolle Behandlung der Arie zu erwähnen, weshalb die mit schönen Mitteln begabte Sängerin, wenn man billigerweise von durchgeistigterer Charakteristik absieht, Aufmunterung zu ferneren Studien verdient. — H.....n.

Ueber unsere **Oper** ist aus den letzten drei Wochen wenig zu berichten. Das Hauptereigniß war die recht sorgfältige Inscenirung von Spohr's „**Jessonda**", welche hier seit längerer Zeit nicht mehr auf dem Repertoir war, mit den Damen **Mahlknecht** und **Bosse** sowie den HH. **Rebling**, **Gura** und **Krolop**. Die Aufnahme war eine getheilte. Spohr's Verehrer schwelgten in der Fülle seiner süßen Melodien, die Freunde dramatischen Lebens dagegen konnten sich das trotz aller Schönheiten der edlen Factur Ermüdende des Totaleindrucks nicht verhehlen. — Noch um Vieles weniger vermochte die Aufmunterung von Donizetti's „**Liebestrank**" zu interessiren, trotzdem Frau Peschka und Hr. **Rebling** bemüht waren, ihr Bestes zu geben. Außer einigen anregenden komischen Situationen muß man zu viel Abgestandenes mit in den Kauf nehmen; auch fehlt unseren tüchtigen deutschen Künstlern die nöthige leichtsinnige Leichtigkeit, um solche Blüetten über Wasser zu halten. —

Florenz.

Ueber die Opernvorstellungen im Teatro Niccolini ist weiter zu berichten, daß auf **Fioravanti's** Cantatrici villane („Die Dorfsängerinnen"), wie im Voraus bemerkt war, **Cimarosa's** Giannina e Bernardone folgte; und zwar geschah die Vorführung dieser Opera buffa immer, grade wie schon dieses Frühjahr im Teatro della Piazza Vecchia, im Verein mit **Pergolese's** Serva Padrona. Es läßt sich jedoch nicht sagen, daß hierbei die Leistungen des Teatro Niccolini denen im Teatro della Piazza Vecchia, über die wir seiner Zeit (S. 266) berichtet haben, gleichgestellt werden könnten. Die unvermuthete und schnelle Abreise der grade in diesen beiden Stücken so ausgezeichneten Frau **Falchero-Corsi** hat in dieser Truppe eine fühlbare Lücke gemacht, die namentlich bei Vorführung der Serva Padrona stets sehr bemerkbar zu Tage getreten ist. Frl. **Guerrieri**, welche an Stelle der Frau Falchero-Corsi die Titelrolle übernommen, gab sich zwar, das ist nicht zu leugnen, alle mögliche Mühe, aber ihre Kräfte waren der gestellten Aufgabe nicht gewachsen. Wer Pergolese's reizende Operette kennt, weiß wohl, daß für die Titelrolle Mittelmäßigkeit nicht ausreicht, sondern eine in Gesang und Spiel gleich hervorragende Routine und Tüchtigkeit erforderlich ist. Frl. Guerrieri war, wie die Italiener sagen, keine serva padrona, sondern eine padrona serva. Herr **Natali** verdient unstreitig heute noch mehr Lob, als früher. Der feine vollendete, so charakteristisch nuancirte Vortrag der Uberto-Arie zeigte eine unübertreffliche Vervollkommnung und bestätigte von Neuem das unermüdliche Studium des trefflichen Sängers. Die Proben zu **Paer's** Camilla sind schon seit langer Zeit im Gange, aber man kommt damit nimmer zum Ende, sodaß wir ebenfalls geneigt sind, uns der immer mehr laut werdenden Befürchtung anzuschließen, die Truppe werde die Vorführung nicht ermöglichen.

Im Teatro Pagliano wurden bis jetzt Gounod's „Faust" und Rossini's Cenerentola („Aschenbrödel") vorgeführt (vorbereitet wird unter Leitung des Componisten augenblicklich Gulnara von **Libani**).

Wir hatten dabei Gelegenheit, sehr tüchtige Kräfte kennen zu lernen. Frl. Carolina Dory (Gretchen), Giacomo Piazza (Faust), Francesco Cresci (Mephisto) füllten ganz und in höchst künstlerischer Weise ihren Platz aus. Dasselbe gilt von Frl. Marie Ehrenfert (Aschenbrödel) und Giovanni Valle (Freund des Prinzen, dessen Rolle wieder in den Händen Piazza's war). Frl. Dory hat eine äußerst weiche, sympatische Stimme, Frl. Ehrenfert ist eine vorzügliche Coloratursängerin, ihre Stimme von großer Stärke und bedeutendem Umfang und doch von seltener Biegsamkeit und vielem Schmelz. Beide Damen, namentlich die letztere, sind außerdem vollendete Schauspielerinnen. Herr Piazza hat einen Tenor von seltener Höhe und Stärke, seine Stimme ist überaus geschult und durchgebildet und überrascht sein zartes *pp* ebenso wie die markigen vollen hohen Brusttöne. Sein Gesang läßt leicht etwas Steifheit im Spiel übersehen. Noch eine kurze Bemerkung, die vielleicht nicht hierher gehört, die wir aber doch nicht unterdrücken können. Frl. Dory als Gretchen mußte durch ihre äußere Erscheinung das deutsche Gemüth, welches das Göthe'sche Gretchen liebt, verletzen. Hat schon Gounod diesem viel von seiner natürlichen „bürgerlichen" Sitte und Anmuth genommen, so darf man's doch nicht so weit treiben, eine vollendete Dame (freilich mit deutschen Zöpfen, die es aber nicht machen) auf die Bühne zu schicken. Auch bei Frl. Ehrenfert machte es einen komischen Eindruck, gleich von vornherein das Aschenbrödel mit goldenen Ringen am Heerde putteln zu sehen.

Am 8. October, an welchem Tage die römische Deputation das Resultat des Plebiscit's überbrachte, brachte die große Galla-Vorstellung im Teatro Pagliano außer „Faust" noch eine besonders zu diesem Zwecke componirte Fest-Ouverture des Maestro Fortunato Magi. Dem mittelmäßigen Producte waren Motive des **Marcia reale** zu Grund gelegt. Daß der „unverdiente" Beifall bei Gelegenheit doch nicht ausblieb, darf unter den obwaltenden Umständen nicht Wunder nehmen.

Das **Teatro della Pergola** wird am 1. Nov. die Saison mit Petrella's **Jone** beginnen; die Hauptrollen sind mit Frau Bianchi, Hrn. Balterini (Tenor) und Hrn. Silenzi (Baryton) besetzt. Die ganze Saison (1. Nov. 1870 bis Palmsonntag 1871) wird sieben Opern bringen, unter denen wir noch hervorheben **Ruy-Blas** von Marchetti (statt der Wiederholung dieser Oper wäre vielleicht die Vorführung einer neuen Oper desselben Componisten z. B. **Gustav Wasa** wünschenswerth gewesen), **Anna Bolena** von Donizetti, **Mignon** von Thomas, endlich eine neue **Opera buffa** von Dechamps, deren Titel noch unbekannt ist, die aber, wie wir hören, in dem diesjährigen Concurrenzausschreiben nach dem Urtheil der Commission den Sieg davon getragen hat und den Preis erhalten wird.

Daß italienische „Freiheit" noch nicht in Rom eingezogen, geht wohl daraus hervor, daß man dort die Aufführung der **Fernanda di Sardou**, welche ohne jede Schwierigkeit in Florenz, Turin, Mailand, Neapel und andern Städten des Königreichs vor sich gegangen ist, **per causa d'immoralità** untersagt hat. —

Endlich wollen wir noch eines Concertes Erwähnung thun, welches Prof. Bimboni (hier ist Alles „Professor") im **Teatro Niccolini** veranstaltete, lediglich um ein neues Instrument, das er verfertigt und nach sich **Bimbonifonio** genannt hat, vorzuführen. Das **Bimbonifonio** ist weiter nichts als ein Horn **à piston**, welches Hr. Bimboni ganz meisterhaft bläst. Er glaubt sich berechtigt, seinem Instrument den Namen **Bimbonifonio** zu geben, weil er Mundstück, Becher und Ventile, wie sie bisher hier in Gebrauch waren, umgeändert resp. verbessert hat. Wie weit seine Arbeit eine verdienstvolle ist, ob sie namentlich auf die weitere formelle Umgestaltung des Ventilhornes fördernd einwirkt, läßt sich nicht absehen. Wir zweifeln daran, wollen aber gern bezeugen, daß Herr Bimboni mit seinem Instrument die hohen schwierigen Töne ebenso leicht und mild vortrug als die tiefern, überhaupt jeden nur irgend harten Klang zu vermeiden wußte. Er blies Stücke aus den „Puritanern" und der „Africanerin" — wir wiederholen nochmals, ganz meisterhaft — und erntete reichen Beifall. — K. B—s.

Magdeburg.

Empfindlich greifen die jetzigen Zeitverhältnisse in unser früher so reges musikalisches Leben ein; die sonst die Wintersaison zierenden Symphonieconcerte sind ausgesetzt, da der Mangel an Musikern ein größeres und feineres Orchester nicht herstellen läßt. Nur den beiden bestehenden Theatern ist es möglich geblieben, die für ihre Zwecke nöthigen Capellen zu unterhalten, und läßt sich über den Bildungsstand der einen wie der anderen wohl behaupten, daß sie den zu machenden Forderungen auch Rechnung tragen. Das Orchester des bisherigen alten Stadttheaters hat glücklicher Weise wenig Veränderungen erfahren, ein guter Stamm, der zum Theil jubiläumsfähig, bildet das Fundament und mit ihm wie mit dem übrigen neuen Theile ist es dem Capellmeister Hrn. Hürse, der bereits die vierte Saison als umsichtiger Dirigent hierorts sich verdient gemacht, schnell gelungen, das große musikalische Drama wie die bloße Spieloper in exacter und künstlerischer Weise zu beherrschen. Die Oper selbst, unter der Direction Flüggen, bietet ein wechselreiches Repertoir; zeigte sie sich ihrer Zusammensetzung nach auch noch bis zum Augenblicke im Entstehen, so dürfte nunmehr eine bleibende Besetzung der in Frage kommenden Fächer getroffen sein. Eine Stütze, eine wenn auch grade nicht mehr stimmreiche so doch feingeschulte Sängerin, verloren wir an Frl. Aurely, die einem Rufe nach Rostock gefolgt ist; eine andere Kraft, die unbedingt von großem Gewinn für das Unternehmen hätte werden können, hat aus unbekannten Gründen den Contract gelöst und ist nach Lübeck übergesiedelt. Durch ein dreimaliges Gastspiel des Tenoristen Lederer aus Darmstadt, welcher als Georg Brown und Postillon auftrat, erzielte die Direction gute Häuser und auch das Publicum kam trotz der erhöhten Preise zu seiner Rechnung. Die Absicht, mit der Inscenesetzung der „Zauberflöte" etwas Besonderes zu bieten, scheint der Direction gelungen, in decorativer Beziehung war Alles solide und verständig angelegt und die Aufführung verlief auch sonst so, daß den Vertretern anzuerkennen bleibt, ihr Bestes dem erhabenen Werke zur Seite gestellt zu haben. Namentlich excellirten mit ihren Partien Herr Schlager (Sarastro) und Frl. Dolfin (Königin der Nacht); der seriöse Baß des erstgenannten Vertreters ist von wirklich edlem Stoffe und sein künstlerisches Streben macht Hrn. Schlager zu einem stets gerngesehenen Mitgliede. In Vorbereitung ist die „Afrikanerin" und Gounod's „Faust"; doch wird die Direction wohl mit Meyerbeer nicht Einnahmen wie im vorigen Jahre mit dem „Lohengrin" machen, dessen Aufführung vor ausverkauften Häusern stattfand. — A. Gl.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Basel. Am 18. erste Soirée für Kammermusik unter Mitwirkung von Frl. Marie Buri (Schülerin von Frau Viardot-Garcia) und Hrn. J. Lutz: Quartett in Bdur (Op. 18) von Beethoven, vorgetragen von den HH. Rentsch, Bargheer, Fischer und Kahnt, drei Lieder (Frühlingslied von Lassen, Ständchen von Schu-

ber t, „Wandern" von Schumann), gesungen von Frl. Marie Buri, Quintett in Cdur für zwei Violinen, Viola und zwei Celle von Schubert, vorgetragen von den Vorgenannten und Hrn. Lutz. —

Berlin. Das ursprünglich für den 23. d. M. angezeigte Concert im Opernhause ist auf den 29. verschoben worden. Ferner ist in No. 43 d. Bl. zu berichtigen, daß das Concert zum Besten der deutschen Invalidenstiftung erst am 12. November stattfindet. —

Breslau. Am 14. wohlthätiges Kirchenconcert des Organisten Wagner mit den Damen Faber und Segnitz und den HH. Rieger, Moser und Riedel; u. A. kamen zu Gehör: „Salomons Tempelweihe" sowie Recitativ und Arie aus „Christus auf dem Meere" von Fr. Wagner, Trauerphantasie von Lindner und Festphantasie über „Ein' feste Burg" für Orgel zu vier Händen und Posaunenchor von Liszt, welche großen Eindruck machte. —

Frankfurt a. M. Am 8. interessantes patriotisches Concert von Julius Sachs mit Theodor Wachtel und der Hofopernsängerin Th. Singer aus Wiesbaden, Frau Fabbri, Dalle Aste und Jacob Müller vom Frankfurter Stadttheater, Prof. Mulder, der Pianistin Langenschwarz (einer talentvollen Schülerin von J. Sachs) und dem Streichquartett Ruppert, Becker, Rode, Welker und Val. Müller. Das reiche Programm enthielt u. A. von Schumann das Quintett sowie „Ich grolle nicht" und „Des Abends", ferner ein Beethoven'sches Opferlied, Schubert's „Gretchen am Sp." 2c. Der Reinertrag des mit großer Wärme aufgenommenen Concertes betrug 2400 Gulden. — Ende October patriotisches Orgelconcert des Prof. Dr. Volckmar aus Homberg bei Kassel. — Anfang November Concert des geschätzten Sängers Eibenschütz mit seinem 13jähr. Sohne, einem talentvollen Pianisten und Componisten, von welchem ein Clavierconcert und mehrere Lieder vorgeführt werden. — Am 21. fand das erste Museumsconcert statt. — Der Cäcilien-Verein wird im Laufe der Saison „Paradies und Peri" von Schumann und Bach's Matthäus-Passion aufführen. —

Königsberg in Pr. Am 19. Concert des Neuen Gesangvereins unter Leitung des Musikdir. B. Hamma zum Besten der Victoria-National-Invaliden-Stiftung: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, Das Lied von der Glocke, Deutscher Siegesmarsch für Orchester mit freier Benutzung patriotischer Lieder (Wacht am Rhein, das deutsche Vaterland, Ich bin ein Preuße, Marseillaise) componirt von B. Hamma, Loreley-Finale von Mendelssohn und Türkischer Marsch (nach der Adur-Sonate) von Mozart, instrumentirt von Pascal. —

Leipzig. Am 23. Raff-Matinée des allgem. deutschen Musikvereins: Violinsonate in Dmoll, Metamorphose, Lieder und Amoll-Clavierquintett. — Am 26. patriotisches Concert der HH. Manuel, Nicasio und José Jimenez aus Cuba mit dem Tenoristen Wilhelm Krüger und der Pianistin Ziegenbalg. Kammermusikwerke von Bach, Mozart, Hummel, Chopin, Goltermann 2c. — Am 27. drittes Gewandhausconcert mit Clara Schumann und Frl. Asten: Schumann's Dmoll-Symphonie und Beethoven's Gdur-Concert. — Am 29. erste Gewandhaus-Quartettsoirée. — Am 30. Concert des Riedel'schen Vereins mit dem Berliner Domchor, den HH. Concertm. David, Violoncellist Hegar und Frl. Klauwell: Agnus Dei (sechsst.) von Palestrina, Misericordias Domini (zweichörig) von Durante, Crucifixus von Lotti, „In den Armen dein" von Frank, „Singet dem Herrn" und „Ein' feste Burg" von Bach, 43. Psalm von Mendelssohn, Ave verum von Mozart, Violin- und Violoncellsoli von Bach und Händel. — Am 30. Concert des Dilettanten-Orchestervereins mit dem Pianisten Volko: Prometheus-Ouverture von Beethoven, Jupiter-Symphonie von Mozart, Gesänge von Haydn und Schumann, Sonate von Beethoven, Claviersoli von Chopin und Liszt. — Die Euterpeconcerte beginnen am 1. Novbr. Die Leitung derselben hat wiederum Hr. Capellm. Volkland übernommen. Das erste Concert wird Raff's Symphonie „An das Vaterland" und die Chöre aus Rossini's „Tell" bringen. — Am 5. Nov. Aufführung der Singakademie: „Der Fall Babylons" von Spohr. —

Mainz. Concert der Liedertafel mit dem Damen- und Männergesangverein unter Leitung des Md. Lux: Egmont-Ouverture, Hymne für Chor und Solo von Lux, der 63. Psalm von Lachner, Männergesänge von Möhring und Lieder von Schumann und Schubert. —

Petersburg. Für den 18. und 25. d. und den 1. und 8. nächsten Monats hat die russische Musikgesellschaft vier Quartettabende (mit Auer an der ersten Violine) angekündigt, in denen u. A. Op. 59 No. 1 und Op. 131 von Beethoven, Quartette von Schumann, Rubinstein und Goldmark und das Cdur-Quintett von Schubert zur Aufführung gelangen. —

Schwerin. Am 10. wohlthätiges Concert unter Mitwirkung der Damen Lübecke und Brandes (Clavier) sowie der HH. Hill und Bohlig; u. A. wurden der 43. Psalm von Mendelssohn, Schubert's „Gott in der Natur" und Schumann's „Sontags am Rhein" vom Hoftheaterchor gesungen. —

Wien. Am 10. Nov. eröffnet das Florentiner Quartett seinen diesjährigen Kammermusik-Cyclus. — Hellmesberger (mit Sohn, Bachrich und Popper) wird in dieser Saison nur fünf Quartettabende veranstalten, wovon zwei vor, die übrigen nach Neujahr stattfinden sollen. Frl. Florian sowie die HH. Epstein und Door werden als Pianisten mitwirken. — Am 6. Nov. erstes Concert des Pianisten Leschetitzky aus Petersburg. — In den sechs Concerten der Gesellschaft der Musikfreunde (vier Gesellschaftsconcerte am 20. Nov., 4. Dec., 2. Febr. und 5. März und zwei außerordentliche Concerte am 19. März und 4. April) kommen unter Hellmesberger's Leitung u. A. zur Aufführung: Stabat mater für drei Chöre von Palestrina, Magnificat und Matthäus-Passion von Bach, „Israel in Egypten" von Händel, Vocalchöre von Lachner, Mendelssohn's „Walpurgisnacht", Schumann's „Page und Königstochter", das deutsche Requiem von Brahms und der 13. Psalm sowie Episode zu Lenau's „Faust" von Liszt. —

Personalnachrichten.

— Bülow ist in Florenz wieder angekommen, hat sich aber einer öffentlichen Wirksamkeit bis jetzt noch enthalten. —

— Zum Intendanten des ungarischen Nationaltheaters in Pest ist Baron Felix Orczy ernannt und als erster Concertmeister an demselben Remenyi engagirt worden. —

— Frl. Gindele ist nach langen Verhandlungen wieder auf zwei Jahre für das Wiener Hofoperntheater gewonnen worden. —

— Seminarlehrer A. W. Gottschalg ist am 8. October von Tieffurth nach Weimar übergesiedelt. —

— Stephen Heller hat Anfang September Paris verlassen und lebt gegenwärtig in der Schweiz. —

— Die städtische Musikdirectorstelle in Chemnitz ist durch Musikdir. C. Müller aus Rostock besetzt worden, an dessen Stelle B. Müller getreten ist. —

— Rob. Eitner in Berlin ist von dem niederländischen Vereine „zur Beförderung der Tonkunst und Musikgeschichte" zum correspondirenden Mitgliede ernannt und ihm außerdem ein Ehrensold zu Theil geworden. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Der Verlag von Peters ist um die doppelte Ausgabe (für hohe und tiefe Stimme à 2 Thlr.) von Schumann's „Liederkreis" Op. 39, „Frauenliebe und Leben" Op. 42 und „Dichterliebe" Op. 48 bereichert worden. — Von Bruch ist eine neue Symphonie in Fmoll bei Simrock in Berlin erschienen. — Rheinberger hat ein Requiem componirt, welches im Münchener Oratorienverein einstudirt wird. —

— Eine biographische Skizze „Ludwig van Beethoven" von La Mara im Verlag von H. Weißbach in Leipzig wird mit folgenden Worten, die dem Buche entnommen sind, in die Welt eingeführt, auf welche wir unsere Leser aufmerksam machen: „Wie uns Musik der Inbegriff alles Wohlklangs, so ist uns der Name Beethoven der Inbegriff von Musik. Was die Tonkunst Jahrhunderte vor ihm hervorgebracht, ist ein Hinstreben zu ihm, was sie nach ihm erzeugt, ein Hervorgehen aus ihm. Zu höchsten Höhen hat er sie emporgeführt, der Vollender der erhabensten Formen, die das Gebiet der Töne umfaßt. Die kirchliche und die dramatische, die Orchester-, die Kammer- und die Vocalmusik haben keine edleren Schöpfungen aufzuweisen, als die, mit denen sein Genius sie beschenkt. Jetzt aber nach hundert Jahren feiert das deutsche Volk sein Gedächtniß, als eines seiner herrlichsten Feste. Wohl sind mitten in die Vorbereitungen zu seiner Feier die Donner des Krieges hineingefallen und haben die friedliche Arbeit unterbrochen: Doch soll's uns nicht reuen. Mit dem Geburtsfest des erlauchtesten Fürsten im Reiche der Tonkunst fällt nun das Fest der nationalen Wiedergeburt unseres Vaterlandes zusammen. Auch der Strom, an dem er geboren, durchfluthet nicht mehr fränkisches Gebiet, er ist deutscher denn je geworden. So feiern wir ihn, den Unsterblichen, der zum Sieg erst durch Kampf gelangte wie selten Einer und der ein Freiheitsverkündiger war in Werken und Worten." —

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

D. H. Engel, Op. 51. **Fünf Chorgesänge** für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Liefr. I. No. 1 und 2. Part. 6 Sgr. cplt. 16 Sgr.; Liefr. II. No. 3 bis 5. Part. 6 Sgr. cplt. 16 Sgr.; beide Hefte cplt. 1 Thlr. Magdeburg, Heinrichshofen.

No. 1. „Nelken all', ihr flammenrothen" von Geibel (nach dem Spanischen) ist ein Bolero. In demselben ist eine so frische, hebende und schwebende Melodie und eine so freie, leichte Polyphonie, daß man sich schon beim Lesen wahrhaft daran erfreuen kann. In No. 2. „Was ist denn dabei" von Osterwald waltet hübscher Humor. — Das zweite Heft enthält: „Daheim", „Sehnsucht" von Rousseau, übersetzt von Herder, und „Rheinische Schiffsleut'" von A. Becker. Auch in diesen drei Gesängen ist der Hauptton, den die Texte anschlagen, getroffen, doch erreichen sie bezüglich des Treffenden, Schlagenden und Zündenden nicht die Nummern des ersten Heftes. Wir können diese Sammlung allem Guten, was die Neuzeit in diesem Genre geliefert hat, mit Fug und Recht an die Seite stellen. —

Friedrich Gärtz, Musikalische Aehrenlese. Neue Lieder und Gesänge für gemischte Chöre. Originalcompositionen, in zwanglosen Heften herausgegeben. Erste Lieferung: Acht Lieder comp. vom Herausgeber, Op. 12. 8 Sgr. Zweite Lieferung von verschiedenen Componisten. 8 Sgr. Berlin, Stubenrauch.

G. hat im ersten Hefte acht Dichtungen von Fr. Oser (Pfarrer in Basel, von Liedercomponisten, namentlich Hauptmann, vielfach bevorzugt) musikalisch umkleidet. Er hat seine Gaben dem Dichter freundschaftlich dargereicht und wir haben Ursache zu glauben, daß demselben dadurch eine Freude bereitet wurde. So einfach, schmucklos und herzinnig die Oser'schen Dichtungen dahinfließen, in eben solcher Weise bewegt sich G.'s Musik. Er sucht nicht nach hohen Wendungen sondern greift nach Dem, was zur Sache paßt, was ergreift und die Brust bewegt. Solche edle Einfachheit und Natürlichkeit, ohne sich in Gemeinplätzen zu verlieren oder Rauhes und Gemachtes hineinzuziehen, ist nicht Jedem gegeben. Es sind Gaben des kindlichen Gemüthes, des unverdorbenen Sinnes und Geschmackes. Wir finden sie hier mannigfach und in oft ganz ergreifender Weise. In diesen acht Liedern weht ein stiller, sanfter Geist, der Hörer wie Ausführende beglücken kann, wenn anders sich dieselben selbst solchen Sinn und Geist bewahrt haben. — Auch das zweite Heft, in welchem wir vierstimmige Gesänge von C. Tauwitz, Ph. Tietz, C. Kuntze und dem Hrn. Herausgeber finden, bietet sehr Anerkennenswerthes und der Beachtung in weiteren Kreisen Empfehlenswerthes, insbesondere machen wir die Beiträge von Tauwitz und Tietz namhaft. — Die „Musikalische Aehrenlese" wird fortgesetzt und soll in zwanglosen Heften weiter erscheinen. — Die feine Ausstattung, Typendruck, läßt, namentlich bei der Billigkeit des Preises, in keiner Weise etwas zu wünschen. —

H. Franz, Grabgesänge für gemischten Chor. 12½ Ngr. Görlitz, H. Wollmann. Der Rein-Ertrag ist für die hinterlassene Wittwe des Componisten bestimmt.

Das Werkchen enthält dreizehn Gesänge für gemischten Chor mit sachgemäßen Texten, gutem, fließendem vierstimmigen Satze, der nur an einigen Stellen etwas zu chromatisch ausfällt. Die Auffassung der Texte nach der melodischen Seite hin ist zu loben, denn immer ist der Zweck im Auge behalten, dem diese Gesänge dienen sollen, — es sollen eben Grabgesänge sein. Möchten dieselben, als Originalcompositionen, auch um ihres äußeren Zweckes willen (s. ob.) recht viel Abnehmer finden, wenn es auch an Sammlungen solcher Lieder von mehreren und älteren Componisten nicht fehlt. Die typische Ausstattung (Steindruck) möge sich vervollkommnen, um vor die Oeffentlichkeit treten zu können, denn in unserer Zeit muß Alles zum Fortschritt genöthigt werden. —

Ernst Richter und **August Jakob, Cypressenzweige** auf Gräber geliebter Entschlafener. Eine Sammlung von Gesängen für Begräbnisse und die allgemeine Todtenfeier. Für gemischten Chor. 1 Thlr. Berlin, Stubenrauch.

Diese sehr reiche und wohlausgestattete Sammlung von Trauergesängen zerfällt in zwei Abtheilungen, von denen die erste mehr oder weniger einfache Lieder (sogenannte Arien), die zweite aber motettenartige Compositionen darbietet. Beide Abtheilungen enthalten Leichtes und Schwierigeres, damit man je nach Bedürfniß und in Bezugnahme auf die zu Gebote stehenden Sängerkräfte wählen möge. Die Herausgeber haben alles Gute und Brauchbare alter, neuer und neuester Zeit zusammengestellt und wir glauben kaum, daß der Suchende vergeblich sucht, je nach dem besonderen Falle, welcher eben vorliegt und haben zugleich, namentlich Hr. E. Richter, Eigenes dargeboten, was wohl zu dem Besten der Sammlung zu rechnen sein dürfte. Auch findet sich Einiges für **Männerchor** darin, und kann noch Mehreres mit leichter Mühe dazu eingerichtet werden; denn insbesondere auf dem Lande und in kleinen Städten wird jetzt, in der Zeit der Liedertafeln und Singvereine, öfters grade hiernach mehr Verlangen sein, als nach Sachen für gemischten Chor. Reichlich bedacht ist auch die kirchliche Feier des allgemeinen Todtenfestes durch motettenartige Compositionen mit Orgelbegleitung. Der Anhang giebt biographische Notizen über Dichter und Componisten. —

Für Männerstimmen.

Friedr. Wilh. Hering, Op. 71. **Vorwärts! Marsch!** für Männerchor. Partitur 3 Sgr. Stimmen 4 Sgr. Leipzig, Merseburger.

Die alten guten Worte unseres durch und durch deutschen Vaters Arndt haben hier ein passend-musikalisches Kleid erhalten. Die einfache, kurze aber gedrungene Composition weckt durch ihre harmonisch-glücklichen Wendungen, richtiges Benutzen von Dur und Moll und dadurch folgerichtig hervorgebrachte Steigerungen die richtige, den Texteswort angemessene Stimmung. —

Julius Mühling, Op. 13. **Motette** „Unermeßlich, ewig ist Gott" für vierstimmigen Männerchor mit Orgel und vier Posaunen ad libitum. Partitur 7½ Sgr. Stimmen à 1½ Sgr. Cplt. 17½ Sgr. Magdeburg, Heinrichshofen.

Die Orgel giebt eine Einleitung (Bdur) von vier Tacten und die weitere Orgelbegleitung wird dem Ermessen des Organisten überlassen. Vier Posaunen, von denen wir keine Stimmen vorfinden, sind ad libitum hinzugefügt. Das läßt allerdings eine weitgehende Auffassung zu. Uns zu dem Gesange wendend, so ist derselbe allerdings im Ganzen würdig gehalten, doch jedenfalls zu reich an Modulation und dabei, oder vielmehr deshalb zu homophon gearbeitet. Die vielfachen tonischen Abschlüsse lassen zu keiner rechten Stimmung kommen, wie dies bei einem wohlbemessseneren Modulationsplane und bei stetiger angewandter Polyphonie der Fall gewesen sein würde. Man kommt zu wenig auf einen einheitlichen Grundgedanken zurück und so verliert das Ganze an Totalwirkung, obgleich die musikalischen Wendungen an und für sich guter Natur und Beschaffenheit sind. Auch mangelt es an Styleinheit; Modernes mischt sich zu sehr mit Kirchlichem. —

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Johannes Feyhl, Op. 8. **Einzug der Deutschen in Paris.** Siegesmarsch für Pianoforte. 7½ Sgr. oder 24 Kr. rh. Stuttgart, Killinger. (Reinertrag für die verw. Krieger.)

Wir wünschen von ganzem Herzen, daß der Einzug der Deutschen in Paris so leicht und schnellfüßig von Statten gehen möge, wie uns diese Composition glauben machen kann. Als Siegesmarsch hätten wir uns allerdings andere Rhythmen, größere melodische Züge und reichere Harmonie gedacht, als diese mehr einem Schnell- und Parademarsche gleichende Composition, doch zeugt dieselbe sonst von hübschem Talent. Das Stück ist dem Kronprinzen von Preußen gewidmet. —

R. Sch.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 4. November 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) $4\frac{2}{3}$ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 45.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia

Ueber musikalische Kritik,

von

Dr. Julius Alsleben.

(Schluß.)

Wähnen die Herren Kritiker durch dergleichen Kraftproductionen ihren Lesern eine angenehme Lectüre zu verschaffen, so täuschen sie sich, oder sie müßten denn überhaupt nur auf einen entarteten Leserkreis Anspruch machen; das gebildete Publicum wendet sich mit Abscheu davon. Sie mögen nicht einigen schlechten Freunden Glauben schenken, die sie wegen ihrer würzigen, geistvollen Schreibweise rühmen, statt als rechtschaffene, gute Freunde sie allen Ernstes auf bessere Wege zu leiten. Daß die in solcher Schreibweise befangenen jungen Kritiker sowohl mit ihren Redactionen, wie mit denen, welche sie beurtheilen, in mancherlei Conflicte gerathen werden, versteht sich von selbst, und man kann dies als ein Glück für sie betrachten, wenn sie sich dadurch bewegen lassen, eine andere Bahn zu betreten, oder vielmehr, auf die richtige einzulenken. Ist der Dünkel aber noch gar zu groß, so wird die Schuld für alle jene Conflicte nicht in dem eignen Verfahren, sondern in allen möglichen andern Dingen gesucht und es bleibt beim Alten. Neben diesen Fehlern des Hochmuths, der Selbstüberschätzung u. s. w., an denen besonders angehende Kritiker leiden, von denen aber auch mancher ältere nicht frei ist, und die, weil sie tief im Innern des Menschen ihre Wurzel haben, sehr schwer auszurotten sind, giebt es noch verschiedene andere, die einer nicht so tiefen Quelle entspringen und darum auch leichter zu beseitigen sind, wenn sie überhaupt nur beachtet werden. Dahin gehört der Mangel an Bestimmtheit in der Ausdrucksweise, durch den der Recensent, ohne es zu wollen, eine schwere Verantwortlichkeit und den Schein eines boshaften, lieblosen Menschen auf sich ladet. Nur ein Beispiel davon. X. bespricht eine Gesangsleistung. Statt zu sagen, „Schule oder Tonbildung, vielleicht auch Alles zusammen, oder Declamation oder Spiel, bedarf noch sehr der Vervollkommnung, ehe die Leistung des Sängers befriedigen wird", oder „der Sänger schien indisponirt" oder „seine Stimme eignet sich nicht für den großen Raum", spricht er kurzweg dem Sänger die Stimme ab, ohne sein Urtheil im Einzelnen zu begründen. Wie sich sonst der Redner im blühenden Style des „pars pro toto" bedient, nimmt hier der Recensent das „totum pro parte" und begeht wahrlich damit ein großes Unrecht; denn der Sänger lebt von seiner Stimme; verbreitet man nun in öffentlichen Blättern, er habe keine Stimme, so tritt man seiner Existenz zu nahe. Wer solchen Ausspruch mit der vollen Ueberzeugung dessen, was damit gesagt wird, thut, der ist hart und boshaft, und gehört in die Categorie der Hochmüthigen und Dünkelhaften, die vorher besprochen worden sind. Wer aber, wie es hier von werdenden Kritikern milde aufgefaßt wird, nur aus Mangel an bestimmtem, klarem Ausdruck jenen Ausspruch thut, der wird es beklagen, wenn er erfährt, wie unvorsichtig und oberflächlich er geurtheilt hat, welchen Schaden er dadurch anrichten und wie er sich selbst in den Ruf eines lieblosen Menschen bringen kann; er wird entschieden sein Versehen zu beseitigen streben.

Einen Fehler, der schlechterdings der Lächerlichkeit verfällt, begehen junge Musiker, die, aus einer kleineren Stadt kommend, von den besseren Leistungen der größern so entzückt sind, daß sie ihrer Extase bei den Referaten nur in lauter Superlativen Ausdruck verleihen. Die Folge davon ist, daß die Leser zuerst darüber lachen, später aber, wenn sich bei ihnen die Meinung festgesetzt hat, daß jenen Referenten der nöthige Sinn für die Unterscheidung zwischen Mangelhaftem und Besserem abgeht,

ihre Referate für langweilig erklären und ungelesen lassen. Was früher schon gelegentlich einer Schilderung des Verfahrens, dessen sich der große Haufe der Referenten bei Anfertigung seiner Urtheile bedient, in Bezug auf das Verhältniß der Kritiker zu den Künstlern und den Einfluß desselben auf die Kritik gesagt ist, findet in mancher Hinsicht auch auf angehende musikalisch gebildete Referenten statt, nur pflegt es bei diesen nicht Wille und Absicht zu sein, z. B. einen befreundeten Künstler auf Kosten eines ferner stehenden hervorzuheben, sondern sie übertragen aus Mangel an nöthiger Strenge gegen sich und ihre Schreibweise oder aus Unkenntniß des obersten Grundsatzes der Kritik, der gewissenhaftesten Objectivität, persönliche Sympathien oder Antipathien, dem natürlichen Zuge des Herzens folgend, auf ihre Referate und halten es für ihre Pflicht, die Leistungen oder Werke von Personen, von denen sie abhängig oder beschützt sind, in den Himmel zu erheben, die Nebenbuhler derselben aber in gleicher Weise in den Staub zu treten. Auch für dergleichen unreife Erzeugnisse erwirbt das intelligente Publicum leicht den richtigen Maßstab des Urtheils, es liest sie bald nicht mehr, um sich zu belehren, (wie dies aus einer gediegenen Kritik dem Gebildeten jederzeit möglich ist,) sondern nur um sich zu amüsiren, über sie zu spotten. Das kann für den bildsamen, vorwärtsstrebenden Kritiker freilich eine heilsame Lehre sein.

Noch ein arger Mißbrauch im Style besonders junger Referenten ist zu erwähnen, es ist dies der mit Vorliebe gebrauchte Pluralis majestaticus. „Wir hörten das Werk zum ersten Male“, „wir trauten unsern Ohren nicht“, „wir sind gern geneigt unserm persönlichen Geschmack Opfer zu bringen“ und was Alles in die Blumenlese eines solchen Mehrheitsstyles gehört, kann man fast täglich in Blättern finden. Vielleicht ist der Kritiker, der so schreibt, ein ganz harmloser, bescheidener Mensch, aber der Schein der Eitelkeit und des Hochmuthes haftet unauslöschlich an seinem Styl; Niemand kann mich davon überzeugen, daß Jener nicht, sobald er die Feder zum Kritisiren ergriffen, sich einbilde, er sei der hohe Rath und gebe den Ausdruck einer ganzen Körperschaft in seinem Urtheil wieder. Le style c'est l'homme. Willst Du nicht als hochmüthig gelten, so schreibe nicht in solchem Styl. Auch das häufigere „ich“ ist zu vermeiden, bei einem sachlichen Referat wird dasselbe entweder ganz entbehrlich sein, oder doch nur in dem Fall angewendet werden dürfen, wo wirkliche Erlebnisse des Referenten berichtet werden. In jedem andern Falle genügt das „man“ oder eine passive Redewendung. So wird der Kritiker niemals den Schein der Bescheidenheit verletzen, er wird beim Publikum wie bei den Künstlern nur um so leichter Vertrauen erlangen.

Nach dieser Rundschau über das Wesen der musikalischen Kritik von ihren besten Vertretern aus durch alle Stadien von unberufenen Scribenten hindurch bis zu den Anfängern darin, entsteht die Frage: Welche Anforderungen müssen an den wirklich berufenen Kritiker gestellt werden, welche Eigenschaften des Charakters und Geistes, welche Kenntnisse muß er besitzen? Die Frage ist allein vom Standpuncte der Musikwissenschaft, in welcher die Kritik überhaupt eine so große Rolle spielt, richtig zu beantworten. Ihre Beantwortung wird aber dann erst in dem ganzen Umfange ihrer Wichtigkeit und Bedeutung klar werden, wenn man den Nutzen, welchen die Kritik auf Kunst und Künstler in sittlicher Beziehung ausüben soll, und die Pflichten, welche sie um dieses Nutzens willen erfüllen muß, einer vorherigen Betrachtung unterworfen hat.

Die Kritik verdankt ihr Dasein nicht etwa einer gefälligen Laune der Menschheit. Sie ist das natürliche Ergebniß des Strebens, die Kunst, nachdem einmal die erhabenen Begriffe derselben festgestellt sind, auch in ihrer Reinheit und Hoheit zu erhalten; das, was diese zu verletzen trachtet, zu bekämpfen; was ihren Spuren nachgeht, anzuerkennen, und in stetem Hinblick auf das Ideal die Schwachheiten und Mängel an dem bessern zu helfen, was den Weg der Kunst zu wandeln wünscht. In diesem Ursprunge der Kritik liegen die Pflichten, liegt der Nutzen ausgesprochen, welchen man von ihr zu fordern hat.

Die Kritik soll also die Wächterin der Kunst sein, sie soll jede Verletzung der Heiligkeit derselben, gleichviel ob diese aus Unkenntniß oder aus Absicht hervorgeht, energisch abwehren; sie soll aber nicht nur das Schlechte und Mangelhafte zurückweisen, und zwar unter klarer Darlegung der Gründe, sondern auch die Mittel und Wege zur Besserung und Beseitigung der Mängel an die Hand geben.

Der erstere, negative Theil der Aufgabe für die Kritik ist der bei weitem leichtere; daher begnügt sich, darf man wohl sagen, die Mehrzahl der Recensenten damit, sich dieser negativen Kritik zu bedienen; oft sogar wird aber auch diese nur oberflächlich verwendet, indem Viele es nicht der Mühe für werth erachten, die Gründe ihrer Ansichten zu verrathen. So Mancher versteckt auch wohl seine Unwissenheit und Unfähigkeit hinter der baaren Negation, oder hofft, man werde ihn, seines beständigen Abweisens und Tadelns halber für einen bedeutenden und gewissenhaften Kunstrichter ansehen. Zum Tadeln und Abweisen ohne Begründung gehört weder Kenntniß noch Verständniß, nur Dreistigkeit; die Angabe der Gründe erst und der Werth derselben kennzeichnet den Grad der Bildung und die Bedeutung des Kunstrichters. Man hüte sich aber wohl, aus dieser Behauptung die Folgerung des Gegentheils zu ziehen, daß etwa ein beständiges Loben und Befriedigtsein für ein Kunstverständniß Zeugniß ablege. Das Publicum pflegt dieser Methode noch weniger Vertrauen zu schenken als ihrem Gegentheil; in der That aber stehen beide auf gleicher Stufe des Werthes, beide haben entweder in mangelhaften geistigen Fähigkeiten oder mangelhaften Charaktereigenschaften ihren Ursprung; man darf sie eigentlich überhaupt nicht mit dem Begriff „Kritik“ bezeichnen, sondern höchstens „Berichterstattung“ oder „Mittheilung“, unter welcher Rubrik dann freilich der einfache Abdruck des Concertprogrammes mit der Bemerkung „hat stattgefunden“ mindestens dieselben Dienste leisten würde. Der zweite positive Theil der Kritik ist der schwierigere, aber fruchtbarere für die Kunst. Aufbauen an Stelle des Eingerissenen, das ist hier die Losung. Da werden Kenntnisse, da wird Scharfsinn und feines Gefühl verlangt, auch hier müssen die Gründe für das Neugebaute aus dem Wesen der Kunst und des sein sollenden Kunstwerkes heraus entwickelt werden, ebenso wie dies früher bei der Zurückweisung von Mangelhaftem gefordert wurde. Durch Begründung der Ansichten, gleichviel ob zu negativem oder positivem Zweck ausgesprochen, wird der Kritik die Objectivität bewahrt, diejenige Eigenschaft, durch welche sie allein einen mehr als ephemeren Werth erlangen kann. Man prüfe, um an bekannte Beispiele der Literatur anzuknüpfen, die Kritiken Lessing's (wie z. B. in der Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet haben“) oder die Kritik Schiller's über Göthe's „Egmont“ u. s. w., die ebenfalls für Journale bestimmt

waren, so wird man nur die Gesetze der Wissenschaft und Kunst, nie die subjective Ansicht der Kritiker in den Vordergrund treten sehen; daher haben diese Urtheile wahrhaft ästhetischen Werth, von welchem wir Alle heut noch so überzeugt sind, wie es die Leser damaliger Zeit sein mußten. In ähnlicher Weise verdienen die musikalischen Arbeiten eines Rochlitz, E. T. A. Hoffmann, G. W. Fink, G. und C. M. v. Weber, Rob. Schumann, Lobe, Fr. Brendel, G. Engel u. A. beurtheilt zu werden, die alle mit einem feinen ästhetischen Gefühl auch Kunstverständniß und gründliche Kenntniß dessen, was sie behandeln, verbinden.

So lehrt also die Erfahrung an den Beispielen, die hervorragende Männer gegeben, daß Objectivität die erste und höchste Pflicht der Kritik ist, sie entspricht aber auch dem sittlichen Gefühl am Meisten.

Die Ehrfurcht vor der Heiligkeit der Kunst, die jedem Kritiker inne wohnen soll, kann nicht schärfer hervortreten, als wenn die Kunst mit ihren Gesetzen und die anerkannten Meister mit ihren Werken beständig als Maßstab des Urtheils eingeführt werden. Die Objectivität schützt auch vor unkritischen Ausfällen, die sonst etwa die Galle des allein nach subjectiven Ansichten Richtenden erzeugt und ein möglicherweise sonst tüchtiges und richtiges Urtheil auf das Widerwärtigste entstellt. Das sittliche Gefühl fordert der Würde der Kunst gemäß einen edlen Styl, der frei von Trivialitäten und Uebertreibungen, nur die maßvolle sachliche Darstellung im Auge hat. Sich eines solchen Styles zu bedienen, ist die zweite Pflicht der Kritik; mit Wohlwollen, nicht mit Unlust und Vorurtheil an die Arbeit zu gehen, ist eine dritte, und zwar eine überaus wesentliche, wenn auch für die Praxis zugegeben werden muß, daß die Erfüllung dieser Forderung oft große Schwierigkeiten bietet, oft die höchste Ueberwindung kostet; wer aber diese Pflicht nicht zu erfüllen vermag, der ist kein berufener Kritiker; der Objectivität wenigstens ist er nicht fähig. Schärfe ist eine neue Pflicht der Kritik, aber wohlverstanden, nicht Schärfe der Ausdrucksweise, die sich durch Schroffheit gegen den Beurtheilten kennzeichnet, sondern Schärfe der Darstellung des Für und Wider, aus welcher Klarheit und überzeugende Kraft entspringt.

Genügt die Kritik jenen an sie gestellten Forderungen, dann ist sie auch im Stande Nutzen zu bringen. Sie ist, wie schon erwähnt, aus dem Bedürfniß entstanden, die Kunst in ihrer Reinheit zu erhalten, sie hat also die Aufgabe, schlechte Erzeugnisse, die auf Kunst keine Ansprüche machen dürfen, aus dem Kreise derselben hinauszuweisen, bei Erzeugnissen dagegen, die das Streben nach der wahren Kunst verrathen, das Mangelhafte in wohlwollender Weise zu bessern und auf die richtigen Bahnen zu leiten. In dem ersten Theil der Aufgabe liegt der Nutzen der Kritik für die Kunst, in dem zweiten der für die Künstler.

Es ist nicht schwer nachzuweisen, daß der Kunst aus schlechter Kritik nicht nur kein Nutzen, sondern bisweilen auch Schaden erwächst. Urtheile, die aus mangelhaftem Kunstverständniß hervorgehen und deswegen falsche oder wenigstens ungenügende Kunstprincipien als Maßstab aufstellen, können immer noch den Stempel der Objectivität tragen. Derjenige, welcher sie liest, selbst aber nicht den Mangel zu entdecken vermag, wird also der Meinung sein, daß er eine in der That gediegene Kritik vor sich habe, bildet das eigne Urtheil, die eigne Kunstanschauung danach und empfängt — eine irrige Vorstellung. Schon eine solche irrige und falsche Vorstellung von der Kunst ist für diese eine Entwürdigung, eine Beeinträchtigung ihrer Hoheit, ein Schaden, abgesehen davon, daß das Individuum, welches diese Verletzung ohne Wissen und Absicht begeht, selbst den Schaden davon trägt, daß es im Fall der Schätzung eines Werkes nach jenen Kunstprincipien einen entschiedenen Fehlgriff thut, mithin nutzlos arbeitet. Indem die Kritik den Künstler belehrt, nützt sie mit ihm auch der Kunst; im entgegengesetzten Falle geschieht das Gegentheil.

Darin liegt der tiefe Ernst der Kritik, aber gleichzeitig die Schwere der Verantwortung, welche ihr die Kunst auferlegt. Für den strebenden Künstler ist die ächte Kritik ein Quell reicher Belehrung; indem sie ihn durch Besserung seiner Fehler auf die richtigen Bahnen führt und ihn so dem Ziele, das er zu erreichen hat, näher und näher führt, kräftigt sie allmählig sein Urtheil dahin, daß er selber Mangelhaftes erkennen und vom Guten unterscheiden lernt und dadurch auch die Fähigkeit gewinnt, über die Werke Anderer zu richten. Man darf den jungen Künstler vom Glück begünstigt nennen, der seine Werke einer wahrhaft gediegenen Kritik vorführen kann, er wird an der Hand derselben eine würdige Stufe der Kunst ersteigen. Freilich wird ein solcher Jünger der Kunst den Werth der Kritik anerkennen, den sie für seine Belehrung ausübt, er wird nicht, wie viele Genossen, nur Lobhudelei von ihr fordern, jeden Tadel aber als einen Beweis des Uebelwollens und eine Kränkung für sich erachten, er wird den Tadel, wie ihn eine wirkliche Kritik geübt, mit seinen Gründen prüfen, ihn beherzigen und bei ferneren Arbeiten das Getadelte zu verbessern suchen. Die Ursache, daß die Meisten nicht so denken und handeln, liegt nahe und läßt auch gebührende Entschuldigung zu. Während hier in der Theorie eine Kritik und Kunstjünger gefordert werden, wie sie sein sollten, lehrt die Praxis, daß beide Parteien den Anforderungen in den seltensten Fällen entsprechen. Die Kritik steht gewöhnlich nicht auf der Höhe ihrer Anforderungen; daher vermag sie sich nicht das unumgänglich nothwendige, blinde Vertrauen der jungen Künstler zu erwerben; es ist vielmehr ein ewig gespanntes Verhältniß zwischen beiden. Dies wiederum entspringt daraus, daß die jungen Leute gar wohl wissen, es gehöre ja nicht viel dazu, um zu kritisiren, sie können es ja selber eben so gut. Ein ganz anderes Verhältniß würde eintreten, wenn man nur solchen Leuten die kritische Feder in die Hand gäbe, welche einmal die für die Kunstkritik nothwendige umfassende geistige Bildung, dann aber auch die entsprechenden Charaktereigenschaften besäßen. Sehr bald würde dann Achtung, und damit Vertrauen eintreten. Dem geistigen Nutzen, welchen der Künstler aus einer ächten Kritik zieht, tritt der materielle an die Seite. Der Mensch bedarf des Materiellen zum Leben, daher darf auch die prosaische Seite des Künstlerthums keineswegs verachtet werden. Bei der Auffassung der Kritik, wie sie eben sein soll, wird die Kunst nie Gefahr laufen, von einem Unwürdigen zu materiellen Zwecken gemißbraucht zu werden. Gediegene Werke wird eine solche Kritik, trotz gegentheiligen Geschrei's von Soldschreibern stets an das Licht zu ziehen und ihnen Beachtung und Verbreitung zu sichern wissen. Daß damit dem Urheber jener Werke neben dem künstlerischen Erfolg auch ein materieller zu Theil werde, kann man im Interesse der Kunst selber nur wünschen; denn man darf behaupten, daß ein tüchtiges Werk viele mittelmäßige unterdrückt; und das ist jederzeit ein Gewinn für die Kunst.

Bei der Betrachtung der Pflichten der Kritik ist bereits wiederholentlich auf Eigenschaften des Charakters hingewiesen,

die dem wahren Kunstrichter inne wohnen müssen, und der Standpunct, von welchem derselbe auszugehen habe, als der sittlich humane bezeichnet worden. In diesen Worten liegt der Inbegriff alles dessen, was überhaupt von dem innern Menschen gefordert werden kann, ein Charakter, der sich auf Heilighaltung des göttlichen und menschlichen Rechtes gründet, der also die Gesetze von Zucht und Sitte bewahrt und in seinem Nebenmenschen ein ihm ebenbürtig dastehendes Individuum anerkennt. Aus diesen Grundzügen ergeben sich als Pflichten gegen den zu Beurtheilenden Wohlwollen der Gesinnung, Einfachheit, Natürlichkeit, Feinheit und Höflichkeit der Ausdrucksweise, sei es im Tadel, sei es im Lobe, freilich auch im Hinblick auf die Kunst Ernst und Strenge, aber stets mit Gerechtigkeit gepaart. Um diese letzte Eigenschaft zu hüten, gehört eine eiserne Festigkeit des Charakters. Wie vielen Versuchungen ist der Kritiker ausgesetzt? Fast alle Betheiligten beweisen ihm außerordentliche Hochachtung; ist er ein wirklich gediegener Mensch und Kunstrichter, so verdient er sie; ist er es nicht, so schmeichelt man seiner Feder. Sehr leicht entsteht Uebermuth und Selbstvergötterung daraus, Eigenschaften, die wieder Ungerechtigkeit gegen Personen zur Folge haben, die nur die Formen der Höflichkeit gegen den Kritiker erfüllen, möglicherweise aber auch dieser nicht einmal genügen. Ist derselbe für solche Eindrücke empfänglich, dann fehlt ihm Energie und Charakterstärke. Zwar ist es eine hohe Forderung an den Menschen, daß er grade in dem Momente, wo er die Mittel der Vergeltung in der Hand hat, alles Gute und Böse vergessen soll, was ihm Menschen entgegengetragen; an den Kritiker muß sie gestellt werden. Er muß bereit sein, diese Selbstverleugnung um der Kunst willen zu üben, muß sich nicht scheuen, das Werk des Gegners zu loben, wenn es die Kunst fördert, das Werk des Freundes zu tadeln, wenn es der Kunst nicht würdig ist, und wenn er dem Feinde damit äußerlich nützt und dem Freunde schadet, so muß er es dennoch thun, weil die Kunst es so gebietet. Dieser großen Selbstverleugnung müssen sich Geduld und Gleichmuth als ebenbürtige Schwestern zugesellen; denn es wird nicht an Fällen mangeln, in denen der Kritiker für ein Urtheil, das er im Bewußtsein der strengsten Gerechtigkeit und Unparteilichkeit geschrieben, Vorwürfe und Angriffe zu ertragen hat.

Doch einem solchen Richter wird es ebenso wenig an schützenden Vertheidigern fehlen, die ihn aus eignem Antriebe, um seiner Gerechtigkeit willen, von allen Anklagen reinigen und seinen Widersachern zeigen werden, welchen Werth sein Urtheil habe, wie werthlos aber dasjenige sei, welches sie wünschen.

Man wird zugestehen, daß die Ansprüche an die Charaktereigenschaften eines Kritikers weitaus größer sind, als diejenigen, welche man sonst an den Menschen zu stellen gewohnt ist; aber dies grade kennzeichnet die hervorragende Stellung, welche der Kritiker im Staate der Kunst einnehmen muß. Die meisten Kunstrichter sind sich denn auch dieser Ausnahmestellung gar wohl bewußt, maßen sich aber freilich die Ehren des Amtes an, ohne die Pflichten, die es mit sich bringt, erfüllen zu können.

Die geistigen Eigenschaften nun, die sich mit jenen Eigenschaften des Charakters verbinden müssen, um den Kritiker seines Amtes würdig zu machen, sind ebenfalls außergewöhnliche, sowohl was die natürlichen Anlagen, als auch was die durch Studium zu erlangenden Kenntnisse betrifft. In ersterer Hinsicht sind zu nennen: ein scharfes Ohr, leichtes Erfassen des Gehörten, ein Gedächtniß, das nicht nur vorübergehend festhält, sondern auch die Eindrücke längst vergangener Zeiten treu bewahrt, ein scharfer Verstand, Sinn und Geschmack für das wahhaft Schöne und Edle. Diese Gaben, durch fortgesetztes Studium zu immer größerer Vollkommenheit gebracht, befähigen, wenn auch die technische Bildung hinzutritt, in geistiger Beziehung zur höchsten Stufe der Anforderungen für die Kritik. Was ferner die Fertigkeiten und Kenntnisse betrifft, welche von dem Kunstrichter zu fordern sind, so gehört eigentlich Alles dahin, was die Musikwissenschaft überhaupt Theoretisches enthält; dazu von der Praxis wenigstens soviel, als ein tüchtiger Musiker leisten muß, der speciell weder Virtuose, noch Sänger, noch Componist ist. Die Grundlage für das Wissen des Kritikers ist unzweifelhaft die Bekanntschaft mit den Kunstgesetzen im Allgemeinen, wie auch besonders mit denen der Tonkunst, nenne man diese Wissenschaft nach ihrem bekannten Namen „Aesthetik der Tonkunst".

Gründliche Kenntniß der Geschichte der Musik und der bedeutenderen Literatur derselben ist ebenfalls ein Haupterforderniß; eine Kritik, die sich auf geschichtlicher Unterlage entwickelt, wird nicht nur dem Leser größeres Interesse, sondern auch dem Beurtheilten mehr Nutzen gewähren; für den letzteren ist einmal das Vertrauen zur Wahrheit der Kritik durch den Hintergrund der Geschichte erhöht, dann wird ihm auch ein sicherer Anhaltpunkt für sein Studium gewesen. Aus den einzelnen Fächern der Musikwissenschaft, dem Instrumentspiel, dem Gesange, der Composition, der Pädagogik, sind, wie in praktischer Hinsicht, die Kenntnisse eines tüchtigen, durchgebildeten Musikers erforderlich. Während dieser aber den Schwerpunkt seines Studiums immerhin auf das Praktische eines Faches legen muß, hat es der Kritiker überwiegend mit der Theorie zu thun. Er darf freilich dabei nie den Standpunkt vergessen, den er zu den Leistungen und Werken der Künstler einzunehmen hat; er steht immer grade der Praxis gegenüber und soll vor allen Dingen den Gesammteindruck in sich aufnehmen, diesen nach Maßgabe idealer Anschauung prüfen und schildern, in zweiter Linie erst theoretische Einzelheiten besprechen. So ist die Theorie für ihn vorzugsweise um des eignen Studiums willen nöthig, nicht zunächst, um an Werken Einzelnes aus diesem Gebiete herausheben zu können. Oft ist die Ansicht ausgesprochen worden, es sei wünschenswerth, daß der Kritiker selber in dem Fache Meister sei, aus dem er ein Werk oder eine Leistung beurtheilen wolle. So wenig es in Abrede gestellt werden kann, daß ein Meister, vorausgesetzt, daß er überhaupt kritischen Verstand besitzt, immer der befugteste Richter auf dem ihm eigenthümlichen Felde ist, so würde es doch einerseits in Wirklichkeit kaum ausführbar sein, daß man für jede besondere Leistung auch einen andern urtheilsfähigen Meister aufzuweisen habe, andrerseits würde es dennoch, wie die Erfahrung jeden Musiker lehrt, auch solchem Richter schwer werden, ein Werk oder eine Leistung vorurtheilsfrei aufzunehmen, und über der Schärfe, mit welcher Einzelheiten betrachtet würden, der Totaleindruck entweder verloren gehen oder doch getrübt werden. Daraus folgt denn, daß sich Virtuosen u. s. w. nicht zu Kunstrichtern eignen; will man die Einseitigkeit vermeiden, die für die Kritik aus solcher Wahl hervorgeht, so kann man nur Männer dazu verwenden, die mit einer idealen Kunstanschauung gründliche Kenntnisse aller Theile der Musikwissenwissenschaft verbinden, die aber nicht durch ihren praktischen Beruf absolut auf die Vorliebe für ein bestimmtes Feld angewiesen sind, sondern in fortgesetztem eifrigem Studium bemüht

sind, ihre Kenntnisse auf alles Wissenswerthe in der Tonkunst auszudehnen.

Gesellt sich den bis hierher geschilderten Eigenschaften des Geistes und Charakters eine reiche Erfahrung hinzu, vermöge deren das Urtheil an lebendigen Beispielen fort und fort gebildet und gekräftigt ist, so dürfte der Kritiker in seiner Vollendung vor uns stehen. Je schwieriger es nun ist, alle jene Vorzüge in Einer Person vereinigt zu finden, um so höher müssen diejenigen Männer gehalten werden, die den Anforderungen nahe kommen, die wahrhaft danach streben, auch das letzte Ziel zu erreichen, die sich bewußt sind, daß sie einen schweren, tief ernsten Beruf ergriffen haben, aber auch Kraft und Willen in sich fühlen, ihn trotz alles Ungemaches zum Wohle der heiligen Kunst auszuüben. —

Correspondenz.

Leipzig.

Am 23. v. M. veranstaltete der hiesige Zweigverein des allgem. deutschen Musikvereins seine erste Kammermusikaufführrung in dieser Saison, und zwar eine Raff-Matinée. Um die Eigenthümlichkeiten, die Vorzüge und Mängel eines Componisten kennen zu lernen, ist es gewiß zweckdienlich, verschiedene Compositionen desselben hintereinander zu hören, da dann ein Urtheil viel eher möglich ist, als nach einmaligem Hören eines einzelnen Werkes. Und besonders Eins ist uns diesmal aufgestoßen: R. strebt die Prägnanz der von uns vertretenen abstracten Musik an, ohne jedoch von dem absoluten Musikmachen loskommen zu können und bewegt sich abwechselnd in beiden, d. h. mit anderen Worten: nach wirklich bedeutenden und ergreifenden Zügen stößt man bei ihm auf ebenso bedeutungslose, die man, um vulgär zu reden, musikalisch wohl gelten läßt, die aber, da nun einmal, trotz Hanslick, das Gefühl den Tönen nicht immanent ist, inhaltlos sind. Daß die außerordentlich geschickte Factur und Feinheit in der Arbeit die Mehrzahl der Hörer darüber hinwegkommen läßt, ist nicht zu leugnen und wurde durch den reichen Beifall, den das Auditorium sämmtlichen in dieser Matinée aufgeführten Compositionen zu Theil werden ließ, bewiesen. Diese selbst waren: Sonate für Violine und Pianoforte Op. 128, vorgetragen von den HH. Schwendemann und Levin, Sopranlieder aus Op. 98 „Der Mond kommt still gegangen", „Abendlied" (Frl. Fricke), „Das Schloß am Meer" und „Schön Elschen" (Frl. Elster), Metamorphose, Clavierstück aus Op. 94, vorgetragen von Hrn. Polko und Clavierquintett Op. 107, vorgetragen von den HH. Levin, Raab, Gottleber, Klesse und Riebel. Was wir aber gesagt, gilt vor Allem von der Violinsonate und und den unter, dem hübsch klingenden Namen „Metamorphose" eingeführten Variationen, welche die Liszt'schen Phantasien zum Vorbild haben. Das Quintett, in d. Bl. schon mehrmals besprochen, hat von Neuem unsere Ansicht darüber, daß es das bedeutendste Kammermusikwerk R.'s ist, bestätigt. Von den Liedern erkennen wir dem ersten den Preis zu, obwohl alle, ohne hervorragend zu sein, ihre Wirkung nicht verfehlen. Den beiden kunstgeübten Dilettantinnen brachte der anmuthige und warm empfundene Vortrag der Lieder reichen Applaus. Die übrigen Ausführenden, von denen sich Hr. Polko als sehr begabter Pianist einführte, entledigten sich ihrer schwierigen Aufgaben in ausgezeichneter Weise und ernteten den lebhaftesten Dank. — Kn.

München.

Die Vorstellungen in unserem Hoftheater nahmen nach längeren Ferien erst am 25. August, am Geburts- und Namensfeste des Königs, wieder ihren Anfang. Die Zahl der Opern, welche seitdem bis heute gegeben wurden, mag gegen zwanzig betragen, darunter „Richard Löwenherz", „Freischütz", „Tell", „Templer und Jüdin", „Morgiane" und „Die Meistersinger". Von diesen finde ich mich veranlaßt, zwei als besonders interessant herauszuheben und etwas eingehender zu besprechen.

„Morgiane", romantische Oper in drei Aufzügen — betitelt sich ein neueres Werk von Bernhard Scholz, welches am 18. September hier zum ersten Male aufgeführt wurde. Die Wahl dieser Novität war leider keine sehr glückliche. Der Text, von Theobald Rehbaum nach dem Märchen „Die vierzig Räuber" aus „Tausend und eine Nacht" bearbeitet, ist in poetischer, scenischer und dramatischer Hinsicht nichts weniger als sehr gelungen zu nennen. Wer kann heutzutage solch kindisches Zeug, das vielleicht in einem Mädchenpensionat noch mit einigem Interesse hingenommen wird, sehen und hören, ohne sich in hohem Grade zu langweilen. Selbstverständlich geht es in einer Oper, die im Orient spielt, ohne Kadi nicht ab; und unser Kadi unterscheidet sich von den übrigen bis jetzt bekannten Species dieser Gattung in Nichts: er ist geldgierig, brutal, grausam. Daß er Vater und Besitzer einer Tochter ist, ist durchaus nothwendig, damit sich sein Neffe, Ali Baba, ein armer Korbflechter, in sie verlieben kann. Dieser Ali Baba ist eine bemitleidenswerthe Figur, ein Mensch, der nichts thut, als jammert und klagt, daß er bei seiner schönen Base, die er aber nur liebt, weil sie reich und angesehen ist, keine Gegenliebe findet, während er seinerseits die wirklich hingebende treue Liebe seiner Sclavin Morgiane unerwiedert läßt. An Ali Baba zeigt sich auch fast keine Spur männlicher Thatkraft, und es macht einen höchst komischen Eindruck, ihn nach einer unangenehmen Scene bei Kadi's von Helden, von Kampfesgewühl, von Lorbeeren, die er sich erwerben will und dergleichen Dingen bramarbasiren zu hören. Er verläßt auch wirklich das Haus, zieht in den Wald und — schneidet Weiden. Bei einer erneuten Heul- und Jammerscene in dieser Einsamkeit sieht er Räuber ihre gestohlenen Schätze in einer Höhle, die durch ein Zauberwort sich öffnet, verbergen, erlauscht das „Sesam, öffne dich" und holt sich die Schätze. — Im zweiten Act erscheint Ali Baba nun reich; der Verlobung mit des Kadis Tochter steht kein Hinderniß mehr im Wege, und es ist nur ein wahres Glück, daß er in einem vom Alten belauschten Zwiegespräche mit seiner Braut das Geheimniß mit dem Sesamzauber ausplaudert, damit die Handlung sich weiter fortspinnen kann. Wie zu vermuthen, zeigt uns die nächste Scene den habsüchtigen Kadi in der Räuberhöhle, aus der er jedoch, weil er das Zauberwort vergessen, nicht wieder entweichen kann und so den Räubern in die Hände fällt, die ihn fesseln und dem Hungertode preisgeben. So findet ihn sein präsumtiver Schwiegersohn, der den Schätzen der Räuber einen abermaligen freundlichen Besuch abstattet, und befreit ihn. Darauf suchen die Räuber sich zu rächen, werden aber in ihrem Vorhaben gestört, da Morgiane ihrem verbrecherischen Plane auf die Spur gekommen; sie tödtet den Hauptmann, der sich bei Ali Baba in dem Gewande eines reisenden Kaufmannes eingeschlichen, mit eigener Hand und läßt die Genossen in Gewahrsam bringen. Ali Baba ist gerührt von der Treue und Anhänglichkeit seiner Sclavin, liebt und heirathet sie; was aber aus Dalila, des Kadi Tochter wird, erfährt man nicht! Von solch einem Stoffe ließ sich Bernhard Scholz begeistern und setzte ihn in Musik, ein Unternehmen, das man im Interesse des Künstlers ernstlich bedauern muß. Die häufigen Unterbrechungen der Poesie durch prosaische Dialoge hatten zur nothwendigen Folge, daß die Musik ganz nach Art der alten Oper aus-

einzelnen, unter sich nicht zusammenhängenden Sätzen besteht, und so haben wir eine anständige Sammlung von Arien, Duetten, Terzetten und Chören vor uns, die uns einen Abend lang unterhalten sollen. Darunter sind nun einige recht gelungene Nummern, sowohl was Tiefe der Empfindung als äußere Factur und Instrumentation betrifft, z. B. der Gesang Ali Baba's: „Ha, frei wie der Aar, auf geschwindem Roß" oder die Scene im Walde: „In welcher Wildniß muß ich hier mich finden?" und vielleicht die ganze Partie der Morgiane. Die Chöre der Räuber sind an und für sich theilweise recht schön, dagegen muß ihnen Mangel an Originalität und Charakteristik zum Vorwurf gemacht werden; für Räuber ist das Alles zu ernst und feierlich. Nicht hoch in Bezug auf Erfindung steht auch der Frauenchor am Anfang der Oper, und es ist gewiß nicht zu strenge geurtheilt, wenn man die Motive ziemlich gewöhnlicher Herkunft bezüchtigt. Dieses Urtheil muß sich auch noch manche andere Nummer namentlich die Ouverture gefallen lassen.

Unter solchen Umständen konnte natürlich der Erfolg kein anderer sein, als er wirklich war: die Oper, obgleich vom Componisten selbst dirigirt und von den Mitwirkenden mit vieler Hingebung ausgeführt, erlebte bei der ersten Aufführung nur einen succes d'estime; bei der ersten Wiederholung war schon bedeutender Mangel an Theilnahme.

Am 10. October wurden die „Meistersinger" von Neuem gegeben; daß sie unter dem Prädicat „neueinstudirt" angekündigt wurden, konnte, da sie erst vor wenig mehr als einem Jahr zum letzten Male über die Bretter gegangen waren, einigermaßen auffallen, doch thut im Grunde genommen das kleine Wörtchen nichts zur Sache. Von besonderer Bedeutung wird es nur dann, wenn neueinstudiren so viel heißt, als umstudiren, und ob wir uns in diesem Falle befinden, wenn wir von der jüngsten Aufführung der genannten Oper zu sprechen haben, wird aus dem Folgenden leicht erkannt werden können. Mehr als jedes andere Wagner'sche Werk sind die „Meistersinger" vermöge ihres volksthümlichen ächt deutschen Stoffes wie der leicht eingänglichen Melodien geeignet, im Publicum fest und dauernd Wurzel zu schlagen. Niemand, der die herrliche Schöpfung je gehört, wird sich, wenn er nicht Gegner um jeden Preis ist, der mächtigen Wirkung derselben haben entschlagen können und namentlich werden Alle, die den ersten Münchner Aufführungen beizuwohnen das Glück hatten, nicht blos den Eindruck höchster Vollendung des Ganzen sondern auch die vielen feinen Einzelheiten in ihrem Herzen und Gedächtniß festgehalten haben. Diejenigen aber, bei denen dies der Fall ist, werden jüngst nicht gefunden haben, was sie suchten und sich überzeugt haben, daß nicht wenig wieder verloren gegangen ist. Schon die Ouverture bot ein ziemlich anderes Bild als früher, und das Orchester überhaupt konnte den alten Ton nicht wieder finden; das correcte Ausführen der Noten allein macht es doch wohl nicht aus, und das glatte Herunterspielen befriedigt nicht überall und nicht Jedermann. Auf diese Weise wurde aber gar Vieles behandelt und es war oft kaum möglich, von den Sängern etwas zu hören; Dies störte fast den ganzen ersten Act hindurch und besonders bei den einzelnen zarten Partien im zweiten und dritten Acte. Die Scene zwischen Hans Sachs und Evchen, über die ein so wunderbarer Zauber von Poesie ausgebreitet ist, konnten in Folge der indiscreten Begleitung unmöglich die richtige Wirkung erzielen. Aehnlich erging es im dritten Acte der Stelle, wo Hans Sachs sich in das Studium eines Buches vertieft hat oder wo er in die Worte ausbricht: „Wahn, überall Wahn" und noch in mancher anderen Scene. Auch die Sänger befriedigten nicht überall; wenn auch die rein gesanglichen Leistungen bei den meisten alles Lob verdienen, so fehlte es doch in der Darstellung. Schlosser als David und vielleicht Sigl als Beckmesser waren die Alten geblieben. Von Nachbauer's Stolzing dagegen, den man seiner Zeit als die vollendetste Leistung des Sängers bezeichnen durfte, kann man wenigstens das Gleiche nicht wieder sagen und Kindermann war trotz seiner bestechlichen Stimme nichts weniger als ein Hans Sachs. Frl. Stehle brachte das Evchen zu sehr gelungener Darstellung, allein stimmlich war sie leider nicht gut disponirt und das beeinträchtigte die Wirkung ihrer Rolle namhaft. Die Chöre endlich entbehrten der Präcision und des Feuers. Der herrliche Chor „Wach auf", welcher früher immer mit besonderem Beifall aufgenommen wurde, ging ohne besondere Wirkung vorüber. Im Ganzen erinnerte mich die Aufführung lebhaft an eine Episode aus der Geschichte des jüdischen Volkes, wo bei Erwähnung des zweiten Tempelbaues erzählt wird: „Aber viele, die das vorige Haus gesehen hatten, und nun dieses Haus vor ihren Augen gegründet ward, weinten laut. Viele aber töneten mit Freuden, daß das Geschrei hoch erschallete." Allerdings bieten die „Meistersinger für alle Mitwirkenden außerordentliche Schwierigkeiten, allein Vieles hätte anders sein können, wenn, wie ich das schon einigemale anzudeuten Gelegenheit hatte, die Leitung diejenigen Eigenschaften in sich vereinte, die zur würdigen Wiedergabe eines Wagner'schen Musikdrama's unbedingt nöthig sind. Der Umstand, daß man hier Jahre lang mustergültige Aufführungen mit anzusehen und anzuhören Gelegenheit hatte, kann hierbei nur erschwerend in die Wagschale fallen. Die Aufnahme der Oper war sonst trotzdem eine warme, ein Beweis dafür, daß sie auch bei minder guter Ausführung ihre Wirkung nicht verfehlt. — —e—

Berlin.

Am 26. v. M. veranstaltete der Theateragent F. Röder im Wallnertheater eine Soirée zu wohlthätigen Zwecken. Das Programm bot außer zwei Lustspielen einen concertlichen Theil, von welchem mit Ausnahme von zwei Künstlern wenig Erfreuliches zu berichten ist. Es waren dies der Pianist Hermann Scholtz und die Hofopernsäng. Marianne Brandt. H. Scholtz trug zwei eigene Compositionen, Schlummerlied und Polonaise vor und documentirte sich als begabter, feinsinniger Componist und bedeutender Techniker. Frl. Brandt sang Schubert's Ballade „Das Fräulein vom Thurm", die wir zu den genialsten Compositionen dieses Meisters zählen. Fräul. Brandt besitzt bekanntlich eine schöne sympathische Altstimme von größtem Umfang und ist eine durch und durch musikalische Natur. Der Vortrag des genannten Musikstückes durch die Künstlerin war denn auch ein wahrhaft ergreifender. Günstiger Aufnahme erfreuten sich außerdem diverse Gesangvorträge von Frl. Mila Röder und ein hübsches Lied von Tappert.

Am 28. v. M. führte die Singakademie Händel's „Judas Maccabäus" auf, die Einnahme dafür war ebenfalls für wohlthätige Zwecke bestimmt. Die Ausführung des herrlichen Oratoriums war eine wohlgelungene. Unter den Solisten ragte Frau Joachim riesengroß hervor. —

Am 29. v. M. großes Concert im Opernhause. Dasselbe wurde eröffnet mit Wagner's Vorspiel zu „Tristan und Isolde". Die poetische Composition fand eine meisterhafte Ausführung. Hieran schlossen sich Solovorträge von Frl. Brandt (Scene und Arie aus „Orpheus"), Frl. Menter (Concertstück von Weber), Frau Mallinger (Arie aus „Jessonda") und Hrn. Betz (Lieder von Richard Wagner und Taubert). Hervorzuheben sind die vortrefflichen Leistungen von Frl. Brandt und Hrn. Betz. Den zweiten Theil bildete Beethoven's „Neunte". Das Tempo des ersten Satzes erschien dem Ref. entschieden zu schnell, sodaß die imposante Wirkung desselben beeinträchtigt wurde. Das Scherzo kam vollendet zu Gehör, wogegen wieder das Adagio verschleppt erschien. Dagegen kann man der Executirung der bekanntlich enorm schweren Chöre

mit vollster Zufriedenheit beistimmen. Desgleichen verdienen die Solisten Frl. Lehmann und Frl. Brandt sowie die HH. Woworsky und Schelper rühmlichste Anerkennung. Das Baß-Recitativ „O Freunde, nicht diese Töne" haben wir noch nie so schön wie von Hrn. Schelper gehört. — E—r.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Berlin. Am 27. v. M. geistliches Concert des Domchors zum Besten der Invalidenstiftung: Agnus Dei von Palestrina, Misericordias von Durante, Graduale von Schütz, Motette von Frank, 149. Psalm, Dmoll-Canzone für Orgel (Prof. Haupt) und Violinsolo (Rehfeld) von Bach, 43. Psalm von Mendelssohn, Ave verum von Mozart und Hymne für Violine, Harfe (Pönitz) und Orgel von Gounod. — Am 31. wohlthätiges Concert von Frau Worgitzka mit den HH. Heckmann aus Leipzig, Eichberg und Rohne. — Am 3. d. M. erste Quartettsoirée der HH. Joachim, Schiever, de Ahna und W. Müller: Quartette von Haydn, Beethoven (Op. 59 No. 1) und Schubert (Amoll). —

Basel. Am 30. v. M. erstes Abonnementsconcert: Jupitersymphonie von Mozart, Arie der Marcelline aus „Fidelio" (Fräul. Marie Buri), Concert Op. 54 von Schumann (Alfred Jaell), Ouverture zu Chaperon rouge von Boieldieu, Lieder aus Schumann's „Dichterliebe" (Frl. M. Buri), Claviersoli von Chopin, Bach und Jaell (Jaell) und Ouverture zum „Sommernachtstraum". —

Breslau. Das erste Orchestervereins-Concert fand mit Frau Joachim statt. Unter Damrosch's Leitung wurden u. A. aufgeführt eine Serenade für Streichinstrumente von Rob. Volkmann und ein Hymnus „Pandora" von B. Scholz. — Wie dieser Verein, so suchen auch die Concert- und Theater-Capellen ihr Bestes zu geben. So brachte das Programm des dritten Concertes der Concertcapelle unter Otto Lüstner's Leitung Beethoven's Cmoll-Symphonie und Leonoren-Ouverture No. 3, das des dritten Concertes der Theatercapelle unter Fischer's Leitung Schumann's Dmoll-Symphonie und das Lohengrin-Vorspiel. —

Brünn. Das erste Concert des Musikvereins brachte Mendelssohn's „Athalia" und die fünfte Symphonie von Beethoven. — Zum 20 d. M. wird das Florentiner Quartett erwartet. —

Chemnitz. Unter Th. Schneider's Leitung kommen in den Monaten October bis December folgende Kirchenmusiken zur Aufführung: „Wie lieblich sind deine Wohnungen" und „Selig sind, die da Leid tragen" aus Brahms' Requiem, Chor „Vom Himmel hoch" von E. F. Richter, Gloria aus Schubert's großer Messe und Chöre von Hiller, Dittrich, Fr. Schneider, Nicolai, Cherubini, Mendelssohn, Romberg, Bortniansky, Mozart, Haydn und Bach. —

Detmold. Am 18. v. M. Concert der HH. Stägemann und Pianist Rakemann; u. A. wurde Schumann's Amoll-Concert, Hochzeitsmarsch und Elfenreigen von Mendelssohn-Liszt, Lysiart-Arie aus „Euryanthe" und Lieder von Grädener und Schumann zu Gehör gebracht. —

Leipzig. Am 3. viertes Gewandhausconcert mit Frau Peschka-Leutner und dem Violinisten Dragomir Krancewic aus Wien: Hamlet-Ouverture von Gade, Entreact aus Schubert's „Rosamunde", Mendelssohn's Amoll-Symphonie, Arien von Weber und Mendelssohn sowie elftes Concert von Spohr. —

München. Am 4., dem Todestage Mendelssohn's, beabsichtigt man, nach dem Düsseldorfer Vorgange, eine dramatische Aufführung der „Walpurgisnacht". Diese Composition eignet sich jedenfalls vor allen andern am Besten dazu. —

Pest. Zur Beethovenfeier am 16—18. December sollen drei Aufführungen stattfinden, die erste soll „Egmont", die zweite „Fidelio" und die dritte unter Liszt's persönlicher Leitung die neunte Symphonie und Liszt's Beethoven-Cantate bringen. —

Rotterdam. In dieser Saison beabsichtigt Hr. Wirth vier Kammermusiksoiréen zu veranstalten, in denen Bargiel als Pianist auftreten wird. —

Personalnachrichten.

— Theodor Krumbholz ist in Stuttgart an Stelle des kürzlich pensionirten Julius Goltermann zum ersten Violoncellisten der Hofcapelle ernannt worden. —

— Impresario Ullman giebt sich soeben alle Mühe, das exquisite Streichquartett, welches auf der letzten Tonkünstlerversammlung in Weimar die letzten Beethoven'schen Quartette mit jener so große Sensation machenden Vollendung zu Gehör brachte, zu einer grande tournée für drei Jahre zu gewinnen, und zwar soll dasselbe bestehen aus Hellmesberger (erste Violine), Lauterbach (zweite Violine), David (Viola) und Grützmacher (Violoncell). Ullmann will fortan „nur gediegene Musik" machen lassen. Ob sein Project zu Stande kommen wird, werden wir in diesem Falle berichten. —

— Sontheim hat den würtemb. Friedrichs-Orden 2. Cl. erhalten, ferner die HH. Davidoff und Auer in Petersburg das Ritterkreuz des Ordens der ital. Krone, und Hofcapellm. Proch in Wien das Ritterkreuz des Franz-Joseph-Ordens. —

— Der renommirte Componist M. W. Balfe ist, 62 Jahre alt, in Romney Abbey, Hertfordshire, nach kurzer Krankheit gestorben. Am 15. Mai 1808 in Dublin geboren, zeichnete Balfe sich schon in frühester Jugend durch ungewöhnliches musikalisches Talent aus, und schon mit sieben Jahren spielte er öffentlich ein Violin-Concert. Zwei Jahre später fing er als Componist bekannt zu werden an, und sechszehn Jahre alt erhielt er die Stelle als Dirigent des Orchesters im Drury-Lane Theater. Im Jahre darauf ging er aber schon nach Italien, um Gesang und Composition zu studiren, trat dann 1827 als Bariton an der italienischen Oper in Paris auf, widmete sich aber trotz des hier errungenen Erfolges bald darauf fast ausschließlich der Composition, und von 1829 bis 1862 sah fast jedes Jahr eine neue Oper von ihm erscheinen. Am Bekanntesten ist seine „Zigeunerin", welche er, 35 Jahre alt, schrieb (die Aufführung derselben war eine der letzten vor der Einschließung von Paris) und nächstdem seine Oper „Die vier Haymonskinder". —

Außerdem starben: in Cöthen August Röckel, Beethoven's erster „Florestan" im „Fidelio" (1805) und u. A. Lehrer der Sonntag — in Wien Hofopernsänger Hrabanek. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Schumann's Schriften sind zum zweiten Male aufgelegt worden. — Von C. H. Bitter herausgegeben ist Karl Löwe's Selbstbiographie erschienen. —

Vermischtes.

— In Charlottenburg ist ein stabiles Theater erbaut und an demselben Md. Teichert zum Capellmeister ernannt worden. —

— Das Victoria-Theater in Melbourne (Australien) ist niedergebrannt. —

— Die Concerte der musikalischen Akademie in München müssen in der gegenwärtigen Saison ausbleiben, da das Odeon, wo sie abgehalten wurden, vom Frauenhülfsverein und dem Central-Auskunftsbureau in Beschlag genommen ist. —

— Der Bruttoertrag des in voriger Nummer angezeigten Concertes des Riedel'schen Vereins mit dem Berliner Domchor ist 1574 Thlr., die höchste von allen bis jetzt durch patriotische Concerte erzielten Einnahmen. —

— Die „Gesellschaft der Musikfreunde" hat zehn Gesellschaftsabende „für Concert und Tanzvergnügen" sowie im Carneval einen großen Festball und ein großes Costümfest projectirt. — Wir sind solchen Vergnügungen durchaus nicht Feind; müssen sie aber in unmittelbarem Zusammenhange stehen mit einem Institut, das den höchsten Interessen der Kunst und zwar einzig und ungetheilt obliegen sollte? Wir haben schon zu schlimme Erfahrungen gemacht, um nicht vor jeglicher Vermengung von Kunst und Vergnügen zu warnen. —

Berichtigung. No. 44, S. 403, Z. 19 v. o. lies anstatt Gärtz — Gartz.

Bei **J. P. Gotthard** in Wien ist soeben erschienen:

Musikalien-Nova No. 3 (1870).

Dont, J., Op. 48. „Duo" für zwei Violinen. 22½ Ngr.
Chotek, Fr., Op. 1. „Mädchenlieder" für eine Singstimme mit Pianoforte. 12½ Ngr.
Goldmark, Carl, Op. 19. „Scherzo" für Orchester. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr.
Stimmen 2 Thlr. 5 Ngr.
Arrangement für Pfte zu 4 Händen 20 Ngr.
Gotthard, J. P., Op. 61. „Sechs Stücke in Tanzform" für Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr.
Herbeck, Joh., Op. 14. „Tanz-Momente" für Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr.
Herzogenberg, Heinr. von, Op. 8. „Neun Volkslieder" für eine Singstimme mit Pfte. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 22½ Ngr.
—— Op. 9. „Phantastische Tänze" für Pianoforte. 22½ Ngr.
—— Op. 10. „Lieder für gem. Chor". Partitur und Stimmen. Heft 1. 25 Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Jensen, Ad., Op. 39. „Zwei Lieder" für eine Singstimme mit Pianoforte. 12½ Ngr.
Kessler, J. C., Op. 94. „Cadenzen und Präludien" für Pfte. Heft 1. 17½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Leeb, M., Op. 5. „Valse élégante" pour Piano. 10 Ngr.
Schläger, Hans, Op. 28. „Becherlied", Männerchor mit Pfte. 20 Ngr.
Tschiderer, Ernst, „Streich-Quartett". Partitur und Stimmen. 3 Thlr. 10 Ngr.
Wüllner, Fr., Op. 30. „Sonate in E-moll" für Violine und Pianoforte. 2 Thlr. 20 Ngr.
Zellner, Jul., Op. 5. „Trio in H-moll" für Piano, Violine u. Violoncello. 3 Thlr. 10 Ngr.
—— Op. 6. „Fantasie über ein altdeutsches Volkslied" für Pianoforte. 25 Ngr.

Demnächst werden erscheinen:

Gotthard, J. P., Op. 62. „Liebesglück", Lied in Tanzform. Partitur und Stimmen.
Clavier-Auszug mit Text.
Arrangement für Pfte zu zwei Händen.
„ „ „ „ vier Händen.
—— Op. 63. „Der 149. Psalm" (Graduale) für gemischten Chor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung.
—— Op. 64. „Offertorium" (In te Domine speravi), Duett für Sopran und Tenor mit Begl. von Streich-Instr., Hörnern u. Orgel (Harmonium) ad lib.
Grädener, C. G. P., „Fünf geistliche Gesänge" (Offertorien, mit deutschem u. latein. Text) für Altstimme mit Orgel- oder Harmonium-Begleitung.
Grädener, Herm. (Sohn), Op. 5. „Stimmungen", sechs Clavierstücke. Heft 1/3.
Mayer, Wilh., Op. 1. „Drei Gesänge" für gem. Chor.
Müller, Ad. jun., Op. 9. „Vier Gedichte" von Jul. Rodenberg für eine Singstimme mit Pianoforte.
Neugebauer, Jos., „Drei Offertorien" für Altstimme mit Orgel- oder Harmonium-Begleitung.
Riedel, Herm., Op. 4. „Drei Lieder" für eine Singst. mit Pfte.
—— Op. 5. „Drei Lieder" für eine Singst. mit Pfte.
—— Op. 6. „Drei Lieder" „ „ „ „ „
—— Op. 7. „Drei Lieder" „ „ „ „ „
Rufinatscha, Joh., Op. 13. „Symphonie in D", Arrangement für Pianoforte zu vier Händen.
Schubert, Fr., „Allegretto" für Pfte. (Nachgel. Werk.)

Blätter und Blüthen.

12 Klavierstücke zu vier Händen
von **Joachim Raff.**

Op. 135. Heft 1. 2. 4 à 1 Thlr. Heft 3. 22½ Ngr.

Leipzig, Verlag von C. F. KAHNT.

In meinem Verlage ist soeben erschienen:

Concertone

für 2 Solo-Violinen, Oboe, Violoncello u. Orchester

von

W. A. Mozart.

Partitur 1 Thlr. 6 Sgr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 10 Sgr.
Ausgabe für 2 Violinen und Piano, bearbeitet von Ferd. David. 1 Thlr. 25 Sgr.

Aug. Cranz in Hamburg.

In meinem Verlage ist erschienen:

Heinrich der Finkler.

Gedicht von Carl Lemcke

für Männerchor, Soli und Orchester

von

Franz Wüllner.

Op. 15.

Preisgekrönt von der Aachener Liedertafel.

Partitur 5 Thlr. netto. Clavierauszug 1 Thlr. 15 Sgr. netto.
Orchesterstimmen 7 Thlr. 11 Sgr. netto. Chorst. à 6 Sgr. netto.

Der Jäger Heimkehr.

Gedicht von Scherer

für 4st. Männerchor und Orchester

von

Cornelius Gurlitt.

Op. 49.

Clavierauszug 25 Sgr. Chorstimmen à 2½ Sgr.
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Deutscher Hymnus

für Chor, Solo und Orchester

von

Otto Beständig.

Op. 20.

Clavierauszug 1 Thlr. 12½ Sgr. Chorstimmen à 7½ Sgr.
Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Aug. Cranz in Hamburg.

Vom

Musikalisch-Schönen.

Mit Bezug

auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift.

Von

F. Stade,

Dr. phil.

Pr. 7½ Ngr.

Verlag von C. F. KAHNT *in Leipzig.*

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 11. November 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 46.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die neuere Musik und ihre Anwendung auf die Culturaufgaben.

I. Beethoven.

(Schluß des ersten Aufsatzes.)

Das kleine Bild, welches unser Meister in der Appassionata aufrollte, wurde in der That Anstoß für ihn zu weiterer Entwicklung. Weisen wir nochmals darauf hin, daß er hier wie im Folgenden überall auf der Höhe der Empfindungswelt das plastische Bild noch sucht. Nachdem er psychische Prozesse im ersten und zweiten Satze beschrieben hatte und sie doch nicht zu lösen vermochte, konnte ihn schließlich nur die Schilderung von Sturm und Gewitter beruhigen. Alle drei Symphonien drängen auf ein Tonbild hin, mag dieses nun wirklich ausgeführt werden, wie in der sechsten, oder wie in der vierten und fünften nur angedeutet und gewissermaßen von der Seele als Ergänzung gefordert werden. Wir erinnern hier nur an das eigenthümliche Motiv, welches die vierte einleitet und sich durch das ganze Werk hindurchzieht. Wir haben es oft mit dem Sprunge eines Tigers*) vergleichen hören; so stürzt sich die Fluth des Gedankens plötzlich auf die strömenden Tonwellen, es ist, als ob der Geist versuchte, etwas zu erfassen, was ihm räthselhaft ist. Und nur von diesem Standpuncte aus, glaube ich, ließe sich eine gesunde und allumfassende Analyse der vierten bewerkstelligen. In der That ist es das dumpfe Suchen nach dem Schlüssel des Lebens, das hier wühlt und nach allen Seiten hin sich zur Darstellung zu bringen sucht; darum dieser eigenthümliche schauerhafte Schritt, der uns durch den ersten Satz führt, darum das Sinnende, Träumerische im zweiten und endlich das eigenthümliche Hinwegführen über die heiteren sprudelnden Elemente des Lebens im dritten und vierten.*)

Mit der Cmollf. thut er einen Schritt weiter, hier hat er bestimmt es angekündigt: das entscheidende Moment ist nicht mehr jenes wühlend hastige Erfassen, womit er den Lebensinhalt sucht. Beängstigt und zurückgehalten beklommen steht der Mann vor den Fragen des Geschickes. „Das Schicksal pocht an den Pforten", — mit diesen Worten legte B. stets das Thema aus. Wer die vierte und fünfte nebeneinanderstellt, wird vor Allem das Gefühl mit sich hinwegnehmen, daß nach dem Wühlen und Wogen erst jetzt plötzlich bestimmte und lichte Klarheit ist. Wohl kämpft es auch hier im ersten Satze — Wogen stürmen gegen die Seele an, die Schicksalsschläge suchen die gestählte Brust zu zermalmen, aber fest hält sie den Wogen-

*) Die hier folgenden Anschauungen scheinen uns zuweilen etwas gewagt, dennoch wollen wir sie, um den sonst warmen, anregenden Fluß der Darstellung nicht zu stören, unseren Lesern nicht vorenthalten. D. R.

*) Es ist am Schlusse dieses Werkes, als ob wir, angeregt durch sie, ein ganzes Schauspiel des Lebens schreiben müßten. Der Ritter im spanischen Mantel tritt uns entgegen, der halb Ritter, halb Mönch in kühner Art das Leben erforscht und alle geheimen Quellen aufsucht. Ich mußte an Raymundus Lullus denken, den großen Gelehrten, Ritter und Geistlichen, den theologischen Chemiker und realistischen Schwärmer, wie er die irdische Frau zu lieben sucht, die ihn zurückstößt und wie Maria ihm an deren Stelle erscheint. Hätte B. die Geschichte der Chemie gekannt, ich würde behaupten, er hätte mit der vierten Symphonie den großen Verkünder der Zukunftschemie aus den Jahren 1215—1290 malen wollen. Aber es mag dies als Scherz gelten, schwerlich war unser großer Tondichter mit der betreffenden Erscheinung, die dem Berichterstatter hierbei vorschwebt, wohl vertraut. Aber das ganze Suchende dieser naturwissenschaftlichen Richtung, die damals grade in der betreffenden Zeit von einem Lavoisier, Davy und ihren Vorgängern Driesby, Scheele rc. angeregt war, reflectirte sich eigenthümlich genug in der betreffenden Symphonie wieder.

drang aus. Wie schwebt sie mächtig im zweiten Satze auf den harmonischen Tönen, die ihren höchsten Beruf ahnen lassen, hinweg über die Kämpfe des Lebens, wie lauscht sie heiter mit voller Resignation des Mannes der jugendlichen Lust zu, welche im dritten Satze vor ihr dahinrauscht! Man fühlt die Hingabe an dieses Element; zwar ist unbefangene Freude nicht mehr möglich in derselben Brust, die den Sturm des ersten Satzes durchlebt, aber sie empfindet doch mit, sie läßt es nachwirken im eigenen Seelenleben und das Scherzo verliert sich in immer eigenthümlicheres Wollen und Suchen, und wie am Morgenhimmel die Sonne aus Wolkenschichten heraus tritt in dem damit verknüpften vierten Satze der unendliche Jubel der Menschheit hervor, der von da ab Alles beherrscht. Bekanntlich wollen die Franzosen, denen es nicht genug ist, daß ihr Kaiser in der dritten Symphonie besungen wird, auch diesen vierten Satz auf ihn anwenden. „Der Kaiser sitzt zu Pferde", so rief ein alter Invalide, als die Cmoll in Paris zuerst aufgeführt wurde, und Fétis und mit ihm eine Reihe von anderen französischen Kritikern suchen uns diese Mähr noch immer aufzubinden. Ja wohl steigt eine Kaisergestalt zu Pferde, aber es ist nicht mehr der Bonaparte der „Eroica" — den hatte Beethoven schon längst zu den Todten geworfen — es ist der Mensch selbst mit all' seinem Ringen und Kämpfen, mit seinen Leiden und Schmerzen, der hier den siegreichen Umzug durch die Welt macht. In der Appassionata hatte B. unter dem Sturm der Natur zuerst erkannt, daß das Steuer in der eigenen Brust durch alle Stürme von Außen und von Innen sicher und glücklich hindurchführe. In der Bdur-Symphonie fiel er noch einen Augenblick in wühlend forschendes Untersuchen zurück, in der Cmoll geht ihm die träumerische Vorahnung dessen auf, was er erst auf einem ganz anderen Standpuncte sich zum Bewußtsein bringen sollte, nämlich: daß die gestählte Brust dem Pochen der Schicksalsschläge widerstehen kann. Und doch weist diese herrliche Symphonie immer auf etwas Anderes zurück. Auch bei ihr geht es uns wie bei der vierten, daß wir glauben, noch nicht abgeschlossen zu haben; das letzte Wort ist noch nicht gesprochen, der Mann, der in der „Eroica" gesucht wurde, er ist zwar träumerisch vor uns vorbeigeführt, aber wo ist der Boden, an den er anknüpft? Er tritt herein, wie gestaltet er sich, womit ringt er und welche Aufgaben hat er zu lösen? Man sieht es, daß noch unendliche Arbeit am Schlusse des Werkes ist, darum kann auch der letzte Satz der fünften kaum zu Ende kommen; immer und immer wird ein neuer Abschluß versucht und jeder neue fordert den folgenden, endlich muß mit Gewalt losgerissen werden, aber in der Seele schwingen die Strahlen fort. Da sehen wir den Geist der Neuzeit auftreten, da muß das Schauspiel sich uns darstellen, das eben die Völker später selbst vollbracht haben. Der einzelne Heros ist gesunken, die Massen vollziehen der Menschheit Befreiung. —

Nach der Höhe, die eben die Cmoll anstrebte, wäre es unmöglich gewesen, weiter anzuknüpfen, ohne wieder nach dem Anfange hin zurückzugehen. Nach den Schritten ferner, die hier in das Unermeßlichste hinstrebten, war das Bedürfniß wieder wach nach scharfer Plastik. Das große Vorbild der Zeit erwacht auch in ihm, das Rousseau'sche Wort: „Alles, was aus der Hand der Natur hervorgeht", dem B. von Jugend an mit Vorliebe nachhing, fängt an zu wirken. Die Natur will er schildern und nichts Anderes und siehe da, nach einer langen Lebensentwicklung kommt unser Meister da an, wo ein Haydn abschloß. Allerdings kommt B. auf Haydn's Wege an, doch griff Haydn in seinen „Jahreszeiten" nach dem Worte und bedurfte eines ganzen Jahres, um den Kreislauf zu schildern, so genügte Beethoven nur der Ton allein, genügte ihm ein Lebenstag, um Dasselbe zu beschreiben. Die Pastorale ist von Marx so treffend und erschöpfend analysirt worden, daß wir nur auf ihn zu verweisen brauchen. Sie ist gewissermaßen der Abschluß der bisherigen Entwicklung und der Schlüssel der folgenden. Die Art, die Aufgabe zu erfassen, hatte in der vierten und fünften B. dazu geführt, stets einen plastischen Hintergrund in der Phantasie des Hörers zu erzeugen. Wollte er einen weiteren Schritt thun, so mußte er selbst einen solchen Grund erst einmal malen und er that es, indem er uns die Empfindungen des Naturlebens in der herrlichsten und reichsten Folge aneinanderreihte. —

Wir nahen uns jetzt der letzten Stufe von B.'s Entwicklung. Von der Adur-Symphonie an beginnt Beethoven seinen höchsten Ideen Ausdruck zu geben; Ideen, deren geistige Bezüge wir beiläufig erst bei der Durchsprechung der Wagner'schen Thaten genauer ausführen können. Als B. die siebente begann, war in ihm schon vollständig die Abtrennung vom Leben vollzogen, auf der sich später sein weiteres Vorgehen baute. Schon hatte er bei seiner Taubheit darauf verzichtet, mit dem bloßen Klange Viel zu wirken, sondern sich begnügt, dem Geiste der Sache Ausdruck zu geben. Die eigenthümliche kühne Speculation, welche von Op. 100 an seine Werke so schwierig für die Ausführung und auch für das Verständniß der Hörer machte, sie beginnt bereits bei der siebenten. — An der Pforte dieses Werkes erscheinen ebenfalls einige für seinen Seelenzustand charakteristische Sonaten. So versucht er z. B. in Op. 90 noch zum letzten Male einen consequenten Vorgang des äußerlichen Lebens zu beschreiben. Die Abreise, das Gefühl der Abwesenheit und die Freude der Rückkehr bilden hier die drei von ihm selbst bezeichneten Stufen des Inhalts. Wer jedoch dieses Tonbild mit denjenigen vergleicht, die er in früherer ruhigerer Zeit abfaßte, bemerkt, daß die Plastik der Darstellung schon durchaus zurückweicht gegen die eigenthümlich logische Ausspinnung des einmal gewählten Gedankens. Das Zwiegespräch spinnt sich hier selbstgenügsam fort, fast jedes der Liebenden scheint seinen eigenen Gedanken nachzuhängen. Der jugendliche B. würde hier gewiß durch abgerissenere und rascher wechselnde Motive den Liebesdialog geschildert haben. Mit dieser Andeutung glauben wir den Geist der nun erscheinenden Epoche genügend angedeutet zu haben. Die Speculation, das Durchdringen der einmal gewählten Frage ist es, die B. fortwährend nun beschäftigt. Von Held und Heldin war er ausgegangen, die Heldin hatte er plastisch hingestellt, den Helden dagegen in seinem inneren Wühlen und Wirken. Wohl war es ihm später gelungen, die Festigkeit des Mannes dem Schicksalssturme gegenüber unabhängig hinzustellen, aber es war doch hierbei noch immer, als ob die Grundlage fehle. Der eigenthümliche Geist der Tonwelt, der sich eben in einem fortwährenden Uebereinandergipfeln kundgiebt, der die Symbolik der inneren Entwicklung so ausdrückt, war gewissermaßen das Gewand des geistigen Prozesses für ihn geworden. Wohl war dies von jeher schon bei B. mächtig gewesen, aber nie in gleichem Grade zum selbständigen Ausdruck gekommen als jetzt. — Die siebente Symphonie ist es, welche ihm dies plötzlich erschließt.

Was ist nicht über dieses Werk Alles geschrieben und vermuthet worden! Von welchen verschiedenen Standpuncten aus hat man nicht versucht, es zu erklären. Ja, die Ausleger konnten sich oft nicht einmal darüber verständigen, ob sie das Ganze als freudiges oder gar als trübes und schwermüthiges auffassen sollten. Für uns war bei dieser Symphonie immer der leitende Gedanke der, daß das reiche Spiel der Rhythmen, die B. hier in einer Fülle anwendet, wie sonst nie, einen Aufschluß gewähren müsse. Es war uns immer, als müßten wir uns sagen, B. habe sich, ehe er die Musik auf ihre tiefsten Fundamente zurückzuführen suchte, nochmals den ganzen Reichthum der sinnlichen Elemente, aus denen sie hervorging, vorführen wollen. Die Symphonie entstand bekanntlich im Anschluß an die Suite aus Tänzen; noch jetzt ist ja im dritten Satze bei der Vorführung des Lebens meistens der Tanz als Form stehen geblieben. B. führt uns in der That jetzt eine Fülle von Tänzen vor, aber nicht gewöhnlichen Menschentänzen, sondern es ist, als ob wir in die Urgeschichte der Bewegung versetzt würden, als ob die Planeten, als ob die Welten den Reigentanz ausführten. In der That erinnert diese Symphonie durch ihren wühlerischen Charakter an die entsprechende vierte, aber während in der vierten es nur in der menschlichen Brust wühlt, wühlt es jetzt auch außerhalb derselben im Weltenbau. Die Einleitung des ersten Satzes stellt die Frage scharf hin; seine majestätischen Klänge führen uns vor das höchste Geheimniß der Welt; Sphärentöne klingen ihnen als Antwort entgegen, ähnlich wie einst in der Appassionata. Aber sie ringen hier nicht mit Höllenqualen sondern nur mit dem verzehrenden Verlangen des Zweifels, der vor der höchsten Frage der Menschheit steht. Nun hebt das Allegro an; im rasch wechselnden Tempo führt es alle Erscheinungen uns vor, alles dreht sich, alles wendet sich, πάντα ῥεῖ, wie Heraklid sagt, du suchst es zu fassen, aber unter den Händen entführt sich dir der Gedanke, das dialektische Bewußtsein der Wendungen in allem Leben ist es, was hier seinen bachantischen Jubel feiert, indem dieser ewige Wechsel vor uns vorüberzieht, bleibt es doch durch die Harmonie des stets regelmäßig wiederkehrenden Rhythmus gebunden. Er, der immer derselbe bleibt, mag er auch in den mannigfaltigsten Formen sich neu erzeugen, erweckt in uns das gewaltige Gefühl des Gottesbewußtseins, das die höchste Wissenschaft verkündigt, des Gottes, der Alles in Allem ist und der wiederscheint nicht blos in den mächtigsten Bauten der Welten, sondern auch in dem unscheinbarsten Grashalme und in dem unruhigen Treiben der Mücke. Wir stehen plötzlich vor der höchsten Frage, vor dem Ursprunge alles Lebendigen und zurück möchten wir steigen bis zu den Quellen der Menschheit. Im zweiten Satze scheinen uns die Aegypter entgegenzutreten; bei ihnen wurde ja das Mysterium der Seelenwanderung oft genug erörtert. „Wie hängt Mensch und Thier zusammen?“ so fragt die Sphynx und der Bildner fügt mit dem Löwenleib eine Jungfrauenbüste zusammen; so stehen sie neben einander in regelmäßigen Reihenfolgen, in weiten aber gleichmäßigen Schritten von einander entfernt. Du fragst sie und sie führen dich in den Tempel ein. Ganz so schreitet das träumerisch zauberhafte Motiv leise anfangend und immer mächtiger werdend vor uns voran, immer mehr und mehr uns dem Heiligthume entgegenführend, wo das verschleierte Bild der Isis steht und dem Schüler verboten ist, seinen Schleier zu lüften. Der Meister duldet es auch nicht, er giebt im Mittelsatze die Antwort, die Oedipus der Sphynx gab: „der Mensch ist das Thier, das am Morgen auf vier, des Mittags auf zwei und des Abends auf drei Beinen geht“. Der Mensch ist es, den wir jubelnd in diesem Mittelsatze begrüßen und der uns den Schlüssel zu dem Folgenden giebt. Nichts mehr nun von dem tollen Jubel des dritten Satzes, alle Freuden, alle Leiden, alle Möglichkeiten des Seelenlebens werden geboren in diesem wechselnden Tanze und sie alle schreiten vorbei, „weben hin und her, ein ewiges Meer, ein wechselndes Leben, ein Weben und Streben und schaffen so am sausenden Webstuhle der Zeit.“ Aber „der Gottheit lebendiges Kleid“ wird uns erst im vierten Satze enthüllt. Hier schreiten die Welten vorbei, hier ist es, wo man mitten in dem Sturme und Kreisen der ewigen Weltkörper das friedliche Gesetz erkennt, das Alles lenkt.

Mit der siebenten Symphonie war der Schritt zu dem neuen Wege gewonnen, auf dessen Staffeln das anmuthig heitere Bild der achten lag, mit dem Allegretto des siegreichen Königszuges, auf den ferner die mächtige Schilderung von Egmont's Freiheitskämpfen folgt. Hier ist es, als ob B. nun in dem Göthe'schen Werke den Helden gefunden habe, der ihm in der fünften Symphonie ahnend aufgegangen war. Als Egmont vom Klärchen im Traume den Siegeskranz der Freiheit erhalten hat, da erklingen Töne für ihn, deren Aehnlichkeit mit dem Schlußsatze der fünften kaum zu verkennen ist. — Auf diesem Wege lag nun vor Allem auch die feste Stellung von B.'s religiösen Anschauungen, die mächtige Missa solemnis, die er 1818 verfaßte. Hier verkündet er offen seinen neuen religiösen Gehalt, eine wesentlich veränderte Auffassung all' der Sätze findet statt, das Glaubensbekenntniß wird nicht mehr jubelnd in die Welt hinaus verkündet; in die eigene Brust versenken sich die tiefen Ideen. In der siebenten Symphonie hatte B. schon die letzten religiösen Skrupel gelöst, jetzt in der Missa konnte er sie der Welt entschlossen darlegen.

Aber noch immer fehlte ihm ein Abschlußpunkt seiner Weltanschauung. Er war ausgegangen von einer eigenthümlichen Sehnsucht einer Welterneuerung; den Helden hatte er auf Erden gesucht, den seine Republik hingestellt hatte und das Weib, das ebenso heldenhaft dem Manne zur Seite träte. Beide hatte er nicht gefunden; verzehrender Schmerz war in seine Brust eingedrungen. Vergeblich hatte er dagegen anzukämpfen gesucht, vergeblich im Traume der Cmoll-Symphonie sich den Helden vorgeführt oder in der Pastorale das Naturleben geschildert; vergeblich hatte er speculativ ansteigend in der Adur den Weltenbau zu erforschen gesucht und das Geheimniß der Unsterblichkeit. All' das hatte ihm das Sehnen der Brust nicht gestillt. Vereinsamt stand er einer Welt gegenüber, die sich in der lebendigsten Wechselwirkung befindet, bei der das Wort, das Gehör, der Ton den Schlüssel alles Denkens bildet, er allein desselben beraubt und einsam. Diese seine Seelenqualen hatten ihn schon lange erfüllt, in Op. 110 war er von der sinnlichen Welt geschieden. Es war, als ob er von der Leyer scheiden müsse, durch die er der Welt so Herrliches verkündet hatte. Darum im ersten Satze jene herrliche Klage, darum in dem folgenden die Wiedergabe der Lebensbilder, das heitere Volkslied im Scherzo, das Recitativ und die Arie im dritten Satze und endlich die mächtige Fuge, in der wiederum die Arie erscheint. Das Homophone der Gesänge in der Mitte zwischen den polyphonen, zu den rauschenden Tönen, zu dem Sturme der Seele, das war jetzt die Form, die er liebte und suchte. Grade in jener Klage mochte es ihm endlich aufgehen, was die Einheit von Wort und Ton bedeute, und er mochte dar-

nach streben, der eigenthümlichen Form der Tonwelt, in der sein Geist bis jetzt lebte, ebenfalls diesen Ausdruck anzueignen.

So drängte Alles bei ihm zur Neunten hin, zu dieser mächtigen Auflösung aller seiner Lebensräthsel. Das Recitativ hat sich ihm schon von Anfang an aufgedrängt; schon in seiner frühesten Jugend, in der Dmoll-Sonate Op. 27 ringt während eines ganzen Satzes die Seele damit, das Recitativ zu erzeugen. Jetzt müssen in der Neunten drei und einen halben Satz hindurch Instrumente ringen, um endlich die Cantate und das Wort gebären zu lassen. In Betreff dieses letzteren können wir fast wörtlich unterschreiben, was R. Wagner darüber sagt und verweisen deshalb der Kürze wegen darauf. Mit ihr ist die vollständige Offenbarung des Gefühlslebens festgestellt. Was Beethoven durch seine ganze Entwicklung wollte, hat er erreicht. Immer bestimmter und bestimmter waren die Tonbilder geworden; von einer ganz allgemeinen heiteren Stimmung beginnend, auf demselben Boden stehend, den ein Haydn und Mozart vorbereitet hatten, war unser Dichter immer mächtiger und gewaltiger vorgedrungen, hatte immer mehr und mehr die Aufgabe verschärft und auf Bestimmteres hingewiesen, aber jetzt war er an die Grenze der Aufgabe gedrungen, an demselben Puncte, wo Mozart mit der „Zauberflöte" angekommen war, einem Puncte unserer Betrachtung, den wir bei Weber werden erörtern müssen, einem Puncte, wo man sich eben sagte: das Bisherige genügt nicht mehr für die Aufgabe; es gilt, neue Mittel zu schaffen. Hier tritt unserem Meister die Ueberzeugung entgegen, daß die höchsten Aufgaben unserer Kunst nur im innigsten Verbande des „Dreikunstwerkes" zu erzielen sind. Diese Offenbarung mußte auf ihn abschließend wirken; wohl versuchte er noch, wie dies ja auch Schiller nach seinem „Tell" mit dem „Demetrius" that, auf die Neunte eine zehnte folgen zu lassen, aber wie es auch Schiller ging, nur die Aufgabe konnte er feststellen. Vor der Lösung erreichte ihn der Tod. Und in der That, Höheres als die Neunte hätte wohl schwerlich erreicht werden können; die Aufgabe, welche eine zehnte versucht hätte: zusammenzuballen den Ideenkreis, der in der siebenten und neunten erscheint, wäre vielleicht für eines Menschen Kraft zu hoch gewesen. —

Wir sind mit unseren Betrachtungen zu Ende. Das, was noch zu sagen ist, kann nur bei den folgenden Meistern, nicht mehr bei Beethoven selbst, besprochen werden. Aber indem wir von unserem Heros für jetzt scheiden (daß er als belebendes Element des Folgenden fortwährend erwähnt werden muß, versteht sich von selbst) fassen wir noch den Gesammtgedanken ganz in dem einen Worte zusammen: mit Beethoven hat die Musik die Feuer- und Wasserprobe ihrer Dauerhaftigkeit überstanden. Von Beethoven ab muß es erkannt werden, daß sie das höchste geistige Zuchtmittel der Empfindungen ist und keineswegs etwa bloß ein zerstreuendes Vergnügen; mit ihm ist es erobert worden, daß die Musik hineintritt in den Schwesterkreis der anderen Künste und daß sie und die Mathesis, wie bei den Griechen, die Säule aller Bildung sein und bleiben wird. —

Correspondenz.

Leipzig.

Im dritten und vierten Gewandhausconcert wurden zu Gehör gebracht an Orchesterwerken: Cherubini's Lodoiskaouverture und eine in nicht ganz unbedenklicher Weise „Hamlet" betitelte Concertouverture von Gade, Schumann's Dmoll-Symphonie, Mendelssohn's Amoll-Symphonie sowie wiederum ein Entreact zu „Rosamunde" von Schubert. — Ueber Frl. v. Asten, Hofopernsängerin aus Berlin, waren die Meinungen sehr getheilt; einen Theil der Zuhörer bestach sie in hohem Grade durch eine gewisse Frische und Nettigkeit im Gebrauch ihres zwar etwas dürftigen aber hohen und klaren Organs; der andere fand sich theils durch die flache Tonbildung und schülerhaft ermüdende Art abgekühlt, mit der sie Mozart's liebliche Idomeneo-Arie Zeffiretti lusingh. absang, theils durch die stark soubrettenhafte Declamation des außer Mendelssohn's „Schilflied" und Schumann's „Nachtigall" gesungenen und etwas allzu bereitwillig wiederholten „Haideröslein's" von Schubert. — In jedenfalls starkem Contrast hiermit entzückte Frau Clara Schumann durch Beethoven's Gdur-Concert und kleinere Stücke von Schumann und Mendelssohn. — Frau Peschka-Leutner hatte sich wiederum zwei schwierige Aufgaben gestellt, nämlich Mendelssohn's Concertarie und die große Arie der Eglantine „Er konnte mich um sie verschmähen". Beide führte sie, wenn man von Einzelnheiten absieht, mit glänzender Technik, warmer Empfindung und feiner Schattirung durch und erwarb sich besonderen Dank durch die Vorführung der wegen ihrer ungewöhnlichen Anforderungen höchst selten gehörten Euryanthenarie. — Herr Dragomir Krancevic, Schüler Hellmesberger's und Mitglied von dessen Quartett in Wien, spielte Spohr's Gdur-Concert mit sehr geschmeidiger Glätte, sauberer und virtuoser Technik und Intonation, überhaupt allen Vorzügen der Wiener Schule und verspricht ein sehr beachtenswerther Künstler zu werden, wenn er ernstlich darauf bedacht ist, seinem Strich Intensivität und Entschiedenheit, wie überhaupt seinem Vortrage wärmere Beseelung und Durchgeistigung zu verleihen. Jedenfalls verdient der junge sehr begabte Künstler lebhafteste Beachtung und Anerkennung. — H.....n.

Trotzdem das Interesse unserer Stadt jetzt fast vollständig durch die gewaltigen politischen Ereignisse absorbirt wird, wandte sich doch dasselbe mit besonderer Wärme der Mitwirkung des Berliner Domchors bei einem am 30. v. M. vom Riedel'schen Verein zum Besten der Invalidenstiftungen gegebenen Kirchenconcerte zu. Bekanntlich hatte schon früher der Domchor bereits öfters außerhalb von Berlin concertirt, besonders in verschiedenen Städten Norddeutschlands; Leipzig jedoch hatte trotz der langen Zeit seines Bestehens noch immer keine Gelegenheit geboten werden können, ihn kennen zu lernen. Da unternahm es Prof. Riedel, sich allen jenen weitläufigen und anstrengenden Schritten zu unterziehen, welche für dessen Gewinnung nöthig waren und erreichte endlich nach Besiegung der ungewöhnlichsten Hindernisse vom Könige von Preußen in Versailles dessen höchste Genehmigung, während die Anhaltische Eisenbahn in sehr anerkennenswerther Weise freie Fahrt bewilligte, die Domsänger selbst das nicht geringe Opfer brachten, auf jede Entschädigung zu verzichten, und sich eine größere Anzahl von hiesigen kunstsinnigen Familien in ebenso dankenswerther Weise der gastfreien Aufnahme der Sänger unterzog. Auch wurde ihnen am Vorabende der Besuch des neuen Theaters und der Kammermusiksoirée im Gewandhause von den betreffenden Directionen in besonders liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt. — Um den Männerchor des Domchors, welcher schon an dem dem Concerttage vorhergehenden Nachmittage angekommen war, vereinigte sich am Vorabende im Trianonsaal des Schützenhauses auf Einladung von Prof. R. ein großer Kreis hiesiger Kunstfreunde und hatte durch die unter Hrn. v. Hertzberg's Leitung gebotenen höchst genußreichen Leistungen schon hier Gelegenheit, die vorzüglichen Männerstimmen kennen zu lernen, unter denen sich verschiedene der renommirtesten Oratoriensänger Berlins, wie Otto,

Sabbath, Geyer, Schulz, Schütz, Schmook ꝛc. befinden, sich an ihrem edlen, schön modulirten Vortrage zu erfreuen und namentlich das seltene Fundament von tiefen Baßstimmen zu bewundern, welche das ContraA noch in gleich durchgreifender Klarheit zu Gehör bringen. Zugleich vereinte ein durch manches erwärmende Wort aus der Mitte der Anwesenden befestigtes Band gegenseitiger Herzlichkeit an dieser Stelle bis tief in die Nacht hinein schnell die beiderseitigen Künstlerkreise. — Nachdem auch der Mittagstisch des folgenden Tages denselben Kreis nochmals in engerer Ausdehnung versammelt hatte, begann unmittelbar darauf das Concert selbst in der fast überfüllten Thomaskirche. Der Domchor sang: das sechsstimmige Agnus Dei aus Palestrina's Missa Papae Marcelli, ein achtst. Misericordias von Durante und Lotti's achtst. Crucifixus, ferner „In den Armen dein", fünfst. von W. Frank und Bach's große achtst. doppelchörige Motette „Singet dem Herrn" sowie Mendelssohn's 43. Psalm und Mozart's Ave verum (ohne Begleitung). Ueber die Vorzüglichkeit der Ausführung dieser zum Theil höchst schwierigen Aufgaben war im Publicum nur eine Stimme, besonders in Anbetracht der geringen numerischen Stärke des Chors, von welchem ein Theil wegen anderweitiger Functionen in Berlin hatte zurückbleiben müssen. Dieses Institut, dessen Knabenstimmen aus den besten und sichersten Kräften des Landes ausgewählt werden, zeigte unter dem jetzigen Dirigenten Hrn. v. Hertzberg noch ganz dieselbe treffliche Einschulung, durch welche es unter seinem Begründer Neidhardt bereits so gerechte Berühmtheit erlangt hat. Ueber Einzelnheiten des zuweilen eigenthümlichen Vortrages ließe sich vielleicht discutiren, doch traten dieselben nirgends beeinträchtigend heraus; wirklich musterhaft aber wurden die öfters ziemlich langen crescendi und decrescendi ausgeführt, überhaupt alle Vortragszeichen mit gleichmäßigster Exactheit zur Geltung gebracht, wozu sich edle Klangfarbe und große Gleichmäßigkeit des Klanges gesellten. Schon vor der Schlußnummer des Concertes mußte der Chor seine Abreise beeilen, um noch an demselben Abende wieder in Berlin einzutreffen. — Zwischen seinen Gesängen brachten die HH. Concertm. David und Hegar sowie Frl. Klauwell durch Solovorträge dankenswerthe Abwechselung in das durchweg werthvolle Programm. Concertm. David brachte eine von ihm sorgfältig bearbeitete Händel'sche Violinsonate in Hmoll mit ausdrucksvoller Frische zu Gehör, Hr. Hegar eine von W. Stade eingerichtete Violoncellsarabande von Bach mit edlem und schönem Ton, während Frl. Klauwell in W. Frank's „Sei nur still" (nach längerem Studium bei Frau Viardot-Garcia) erhebliche Fortschritte in Bezug auf Klangcharakter, Gleichmäßigkeit und kräftigere Tiefe zeigte. Auch der HH. Organisten Papier und Kniese ist wie immer mit dankenswerther Anerkennung zu gedenken. — In würdiger Weise beschloß der Riedel'sche Verein, unterstützt vom Thomanerchor, das hochinteressante Concert mit S. Bach's in mehrfacher Hinsicht sehr sinnig beziehungsvoll gewählter imposanter Cantate über „Ein' feste Burg". Das Orchester, an welchem sich viele unserer trefflichsten Kräfte in schöner Uneigennützigkeit betheiligten, hatte sich zwar in seine schwierige Aufgabe noch nicht hinreichend einleben können und waren namentlich die Blechbläser noch ängstlich, dennoch kam das, zum ersten Male nach der durch die Bachgesellschaft vervollständigt herausgegebenen Partitur ausgeführte Werk in Folge der schwungvollen Energie und klaren Phrasirung des Chores bereits in ganz bedeutender Weise zur Geltung. — H.....n.

Große Oratorien hört man jetzt seltener als in früherer Zeit, wo dergleichen Aufführungen doch mit viel größeren Schwierigkeiten verknüpft waren als in der Gegenwart. Früher mußten Solisten und Choristen aus mehreren Städten weit und breit geholt werden. Jetzt können durch die in jeder Stadt bestehenden Gesangvereine die erforderlichen Chorkräfte ohne auswärtige Hülfe besetzt werden. Demzufolge sollten dergleichen Aufführungen häufiger stattfinden und ebensoviel großartige Werke auch der gegenwärtigen Generation bekannt werden. Wir müssen es daher Hrn. Md. Claus und der hiesigen Singakademie als ein hohes Verdienst anrechnen, daß uns am 5. Nov. Spohr's Oratorium „Der Fall Babylons" in würdiger Weise zu Gehör gebracht wurde. Das selten gehörte Werk und die vielfachen Beziehungen desselben auf die gegenwärtige Situation — auf das moderne Babel an der Seine — hatten denn auch ein zahlreiches Publicum in die Thomaskirche geführt, und den edlen Zweck des Concertes: Thränen der Hinterlassenen zu trocknen und die Sorgen von Invaliden zu erleichtern, demnach erreicht. Das Oratorium enthält zwar so manche der Spohr'schen Muse überhaupt eigenthümliche Schwächen, auch mißlungene Tonmalereien ꝛc., doch werden dieselben durch melodische und harmonische Schönheiten in hohem Grade aufgewogen. Die würdevolle Ouverture, der erste Chor der gefangenen Juden mit seinen elegischen Klagen, welche nicht laut werden wollen, Recitativ und Arie des Daniel sowie des Cyrus, das Wiegenlied der Mutter nebst darauffolgendem Duett, der Soldatenchor „Hoch empor, du Siegesfahne", der Schlußchor des ersten Theils und ebenso zahlreiche Nummern des zweiten Theils bieten tief ergreifende Momente charakteristisch musikalischer Schönheiten dar. Es ist dies die geniale Seite Spohr's; die ungetrübte, hell aufjauchzende Freude dagegen vermag er nicht rein darzustellen, sein Freudenhymnus wie auch der Schluß des Oratoriums wird durch Thränen weicher Wehmuth getrübt. Es ist überhaupt die schwächere Seite des Componisten, daß er sich nie über seine mehr individuelle Seelenstimmung zu erheben vermag. —

Die Sopranpartie wurde von Frl. Bosse mit Ausnahme des ersten Solo, wo ihre Stimme zu anhaltend tremolirte, recht empfindungsvoll und charakteristisch durchgeführt. Die Partie des Daniel, von Hrn. Dr. Gunz aus Hannover vorgetragen, sowie die des Cyrus, welche Hr. v. Milde aus Weimar übernommen, dürfen wir als wahre Musterleistungen bezeichnen. Von tiefergreifender Wirkung waren die Worte: „Thränen künden der bangen Seele Angst. O du allmächtiger Gott, zu dem allein wir schau'n nach Hülfe". Auch Hr. Hertzsch zeigte sich in der Partie des Belsazar als verständnißvoller Oratoriensänger. Ueberhaupt vereinigten sich bei der Ausführung der Soli Wohlklang der Stimmen mit charakteristischem Ausdruck zum schönen Ganzen. Nicht geringeres Lob haben sich Chöre und Orchester (Büchner'sche Capelle) durch fein nuancirte und höchst exacte Reproduction erworben. Mit Ausnahme einer unbedeutenden Schwankung im Schlußchor des ersten Theils wurden sämmtliche Nummern sehr präcis ausgeführt. Die leichten, duftigen Gesänge der lebenslustigen Babylonierinnen, die kriegerischen Soldatenchöre sowie die elegischen Trauerlieder der Juden wurden so charakteristisch wahr reproducirt, wie es die Intention des Componisten verlangt. Ref. hat einer Aufführung unter Spohr's Direction in Cassel mit beigewohnt und muß gestehen, daß die Leipziger derselben wenig nachstand. Also nochmaliger Dank dem trefflichen Dirigenten und sämmtlichen Mitwirkenden. — ......t. —

In Betreff unserer Oper ist aus der letzten Zeit außer der Wiederaufnahme von „Johann von Paris" (jetzt mit Frau Peschka als Prinzessin, Gura als Seneschall, welcher denselben mit höchst chevaleresker Finesse, nur mit zu wenig Komik giebt, und mit Frl. Preuß als keineswegs genügendem Pagen) besonders die Inscenirung der „Stummen von Portici" hervorzuheben, welche hier wohl fünf Jahre lang nicht mehr auf dem Repertoir gewesen ist. Die Oper ist ebenso reich als sorgfältig ausgestattet und inscenirt worden und hat u. A. Lütkemeier in Coburg für die beiden letzten

Acte höchst reizvolle Decorationen von wahrhaft künstlerischem Werth geliefert. Um so mehr war zu bedauern, daß unser sehr tüchtiger Masaniello, Hr. Groß, ernstlich unwohl wurde, was ziemliche Unruhe in die erste Vorstellung brachte. Besonders ließen die Chöre und Ensemble's noch Manches zu wünschen, auch im Orchester ging es nicht ohne Verstöße oder Unbeholfenheiten ab. Pietro's Partie, welche Hrn. Schmidt zugleich häufig zu tief liegt, kam nur matt zur Geltung und fiel besonders das Duett im zweiten Acte noch ziemlich auseinander. Dagegen führte Frau Peschka die Elvira glanzvoll durch und sang beide Arien derselben mit gewohnter Bravour. —

Wien.

Die Uebertragung des Repertoirs aus dem alten ins neue Opernhaus geht jetzt, seitdem das alte Haus ein für allemal geschlossen ist, mit anerkennenswerther Schnelligkeit vor sich. Seit meinem vorigen Berichte sind bereits wieder zwei Opern, zum großen Theil mit neuer Besetzung, in Scene gegangen, nämlich „Figaro" und „Fra Diavolo". Diese beiden Aufführungen gestatten jetzt ein Urtheil über die Frage, ob die kleinere, d. h. die Spieloper in dem auf große Massenwirkungen berechneten neuen Hause eine günstige Pflegestätte finden werde. So gut wie im ältern Operntheater wirkten diese beiden Werke im neuen Hause nicht. Wenn Berlioz für musikalische Aufführungen überhaupt auf kleinere, nicht zu ausgedehnte Räumlichkeiten dringt, weil er praktisch genug war, über dem geistigen Eindruck den physischen nicht außer Acht zu lassen, so trifft seine Forderung noch mehr zu, wenn es sich um die Aufführung komischer Werke handelt. Denn wenn er verlangt, daß der Hörer durch die von den Instrumenten ausgehenden Tonwellen gewissermaßen in Mitschwingung gerathe, was bei ausgedehnten Räumlichkeiten offenbar nicht der Fall ist, so tritt bei der Spieloper noch der Umstand hinzu, daß der gesprochene Dialog in seiner akustischen Wirkung wesentlich geschwächt wird. Besser wäre es daher, man hätte das alte Operntheater zur eigentlichen komischen Oper eingerichtet und das neue Haus ausschließlich der schwerfälligeren tragischen Muse geweiht; allein da dies nicht beliebt wurde, da man das alte Haus jedem weiteren Kunstzwecke entzieht, so werden sich die beiden Schwestern im neuen Hause, so gut es eben geht, mit einander vertragen müssen. Was die Aufführung beider Opern anbelangt, so war dieselbe (von dem im Vorhergehenden berührten Uebelstande abgesehen) vortrefflich; namentlich aber die des Mozart'schen Werkes ließ kaum noch etwas zu wünschen übrig. Die Leistungen des Hrn. Beck als Almaviva, der Frau Wilt als Gräfin sowie die des Hrn. Mayerhofer als Figaro sind nicht neu und werden bei mancher früheren Gelegenheit von meinen Vorgängern gewiß schon ihre kritische Würdigung gefunden haben. Neu aber ist die Susanne des Frl. Minnie Hauck und der Page des Frl. Ehnn, und diese beiden Leistungen verdienen volle Anerkennung. Fräul. Hauck verbindet mit vollendeter Grazie in Spiel und Darstellung eine wohllautende Stimme und schön geschulten Gesang und ist namentlich in dem Mozart'schen Werke eine sehr erquickliche Erscheinung. Frl. Ehnn, deren Talent sich eigentlich mehr nach Seite des Großen und Heldenhaften in der großen Oper hinneigt, hat uns durch die Darstellung des Pagen bewiesen, daß sie sich auch in das Fach der anmuthigen Rollen vortrefflich zu schicken weiß, nur hat sie vielleicht hier und da des Guten etwas zu viel thun wollen.

Auch in den weiteren Aufführungen des „Lohengrin" hat Frau Wilt die Partie der durch Frau Friedrich-Materna ungenügend besetzt gewesenen Ortrud übernommen. Zwar ist auch sie keine hinreichend dramatische und würdige Repräsentantin der Ortrud, aber sie hat die Ortrud wenigstens befriedigend gesungen, was doch jedenfalls auch schon etwas ist. Uebrigens werden wir diese Sängerin verlieren, und warum? weil ihr die Direction nicht mehr als 15,000 Gulden jährliche Gage bewilligen will. Arme Sängerin — grausame Direction!

In der Aufführung des „Fra Diavolo" hatten außer dem Lorenzo in Hrn. Pirk nur noch die beiden komischen Kinder Albions ihre früheren Vertreter in Hrn. Mayerhofer und Frl. Gindele. Die übrige Besetzung war neu. Den Fra Diavolo, welcher früher von Hrn. Labatt dargestellt wurde, giebt jetzt Hr. Müller, und man muß sagen, im Ganzen und Großen besser als sein Vorgänger. Die beiden Banditen, welche früher in Lampe und Grabanek ausgezeichnete Vertreter hatten, sind jetzt, nachdem Beide mit Tod abgegangen, den HH. Regenspurger und Neumann zugefallen, welche ihre Vorgänger aber nicht ganz ersetzen. Das meiste Lob gebührt der neuen Zerline Minnie Hauck. Diese Sängerin hat durch diese Zerline und die oben bereits erwähnte Susanne ihr Repertoir um zwei prächtige Rollen bereichert und es wäre zu wünschen, daß ihr nach dieser Richtung hin noch weiter Gelegenheit geboten würde, ihr schönes Talent zu entfalten. — Ed. Kulke.

Berlin.

Die neu beginnende Saison sah, wie nicht anders zu erwarten war, alle der Oeffentlichkeit angehörenden musikalischen Kräfte unserer Stadt im eifrigen und mit edlem Wetteifer geübten Dienste des Patriotismus. Wer nicht mit zu den Fahnen berufen war und sich fast wider Willen in den Beschäftigungen des Friedens bewegen mußte, den trieb es doch wenigstens, aus der Ferne mitzuhelfen, um für unsere brave Armee, so gut es ging, zu sorgen. Dem Musiker ist solche Hülfe leicht gemacht: das Herz drängt ihn, seine Kunst, an deren stillem Wirken er in so großer Zeit kein Genügen finden kann, zur Theilnahme an den Ereignissen heranzuziehen, ihr dadurch gewissermaßen erst ein berechtigtes Dasein zu geben, und dieses Herzensbedürfniß bringt nicht allein innere Befriedigung für ihn, sondern zugleich goldene Frucht für eine gute Sache. Wir sind der Idee der Wohlthätigkeitsconcerte nicht besonders zugethan, und zwar weniger aus moralischen Gründen als vielmehr aus dem sehr praktischen, daß von den Einnahmen dieser Concerte gewöhnlich der größte Theil den Kosten zum Opfer fällt, man also ohne Concerte direct viel kräftiger wohlthun kann. Derartige Bedenken walteten indessen bei allen den in Rede stehenden musikalischen Veranstaltungen nicht ob; durch einmüthige Willigkeit aller Betheiligten beschränkten sich die Kosten auf ein Geringes und reiche Beiträge konnten den verschiedenen für die Armee sorgenden Vereinen zufließen. — Was die Qualität dieser verschiedenen Concerte betrifft, so wollte ein Theil derselben, und zwar der bei Weitem größere, auch in seinen Programmen nur der allgemeinen patriotisch erregten Stimmung Ausdruck geben. Dazu gehören vor Allem die von unserem in unversiegender Lust und Kraft schaffenden, stets für gute Zwecke bereiten Wieprecht arrangirten und geleiteten Aufführungen, zu welchen ein starker Männerchor und von Militairmusik, was irgend noch aufzutreiben war, sich vereinte. Die Programme boten vaterländische Lieder und Chöre, ältere Klänge aus den Freiheitskriegen sowie neue, zu welchen unsere heutigen Dichter begeisterte Worte in Fülle gespendet. Die Kritik hat solchen Aeußerungen des Herzens gegenüber auf das Wort zu verzichten und es der einfachen antheilsvollen Berichterstattung zu überlassen. — Andere Concerte boten einen allgemeinen künstlerischen Inhalt. So die Singakademie, welche zum Besten des Wilhelm-Vereins Händel's „Judas Maccabäus" zur Aufführung brachte, der Domchor, welcher ein Kirchenconcert gab mit fast demselben Programm, welches er in Leipzig (wahrscheinlich mit eben solcher Vollendung wie in Berlin) ausführte, — der von dem Unterzeichneten geleitete Cäcilien-Verein in einem Concert in der Loge Royal-York, dessen Programm u. A. das „Gebet" von Schubert, für Soli und Chor, und das „Rheinlied"

von Rob. Schumann brachte (eine Composition für Solo und Chor von ebenso großer Einfachheit als kerniger Wirkung, namentlich wenn das Solo einen Vertreter wie unseren trefflichen Julius Krause findet), endlich das Concert, welches die Königliche Capelle unter Leitung des Hrn. Capellmeisters Eckert im Opernhause für den Wilhelm-Verein gab. Aus dem reichen Programm seien besonders erwähnt: Rich. Wagner's Vorspiel zu „Tristan und Isolde“, von der Kgl. Capelle mit außerordentlichem Eingehen auf des Componisten Intentionen, mit der Freiheit eines einzigen feinfühlenden Spielers vorgetragen, — ein Lied von Rich. Wagner, von Hrn. Betz mit dem ganzen ihm eigenen Wohllaut und mit wärmster Hingabe gesungen, und Beethoven's „Neunte“. Auch in ihr leistete das Orchester Vortreffliches; die Chöre, gesungen von den imposanten Schaaren des Stern'schen Gesangvereins, noch vermehrt durch Mitglieder des Cäcilienvereins, des Mohr'schen Gesangvereins, des Liedervereins ꝛc. kamen jedoch in Folge der ungünstigen Aufstellung, welche das Orchester und den sicherlich 400 Köpfe starken Chor auf der Bühne bis in deren letzten Tiefen placirt hatte, leider zu nur geringer Wirkung. Wir können bei dieser Gelegenheit eine Bemerkung nicht unterdrücken. Die mangelhafte chorische Wirkung des letzten Satzes der Neunten ist unseres Erachtens zum großen Theile dem gewöhnlich mangelhaften Studium des Werkes beizumessen. Die großartige Idee dieses Satzes muß sich einem Jeden der mitwirkenden Sänger eingeprägt haben und aus ihr heraus muß er wie selbst producirend das unvergleichliche Lied an die Freude anstimmen. Es versteht sich, daß er seine Stimme dazu fast auswendig wissen muß. Anstatt dessen sieht man bei den meisten Aufführungen die Augen der Mitwirkenden angstvoll bald auf dem Notenblatt, bald auf dem Dirigenten haften, damit kein Schade geschieht. Und dann die Hauptangst des Solequartetts, welches so schwer Zeit findet, sich ordentlich vorzubereiten! „Gott sei gedankt, daß es überstanden ist!“ das ist leider der gewöhnliche Schlußeindruck der „Tochter aus Elysium“ bei den Mitwirkenden wie beim Hörer. Sowohl vom Stern'schen Gesangverein als vom Cäcilienverein (damals unter Leitung des Hrn. Rud. Radecke) haben wir diese Chöre mehrfach trefflich ausführen hören. Bei dieser letzten Gelegenheit schien die Zeit zu gründlichen Proben zu fehlen. —

Ueber die Novität unserer Oper, die „Ziethen'schen Husaren“ von Bernhard Scholz ist bereits von einer andern Feder berichtet worden. Es sei dem Unterzeichneten jenem Referat gegenüber die Bemerkung verstattet, daß seiner Wahrnehmung nach der Componist in dieser Oper nicht allein Proben seines Talents für das Komische gegeben hat, sondern auch die lyrischen Partien, namentlich die der Eugenie mit tief empfundener Musik auszustatten gewußt hat. Leider konnten in Folge mangelhafter Besetzung dieser Rolle die schönen Züge der Partitur nicht zu rechter Beleuchtung kommen, ein Umstand, welcher der Aufnahme des an musikalisch werthvollen Partien fast zu reichen Werkes hier leider nicht wenig geschadet hat. Wir haben schon früher von dieser Stelle aus zur Bekanntschaft mit Scholz's Werken eingeladen, deren edle Männlichkeit in der Erfindung und deren Vollendung in der Form dem Componisten eine hohe Stelle zuweisen, und wir können diese Einladung jetzt, wo eine ganze Reihe seiner Werke für Kammermusik erschienen sind, nur von ganzem Herzen wiederholen.

Eine fernere Novität, die große Oper „Frithjof“ von Hopffer, ist in Vorbereitung. In das Glück auf! welches diese Zeitung neulich der Intendanz wie dem Componisten zurief, sei hiermit herzlich eingestimmt. —

Alexis Hollaender.

Copenhagen.

Die Vorstellungen der königlichen Theater haben wie alljährlich am 1. September ihren Anfang genommen. Als erste Opernvorstellung wurde „Iphigenie in Aulis“ gegeben, worin Fräul. Pfeil wegen Unpäßlichkeit von Frau Zinck die Partie der Klytemnestra übernommen hatte. Diese Novize unseres Opernpersonals entledigte sich der schweren Aufgabe, sowohl was Gesang wie Spiel betrifft, auf die erfreulichste Weise. Die „Iphigenie“ wird übrigens hier in der Bearbeitung von Richard Wagner aufgeführt. — Die zweite Opernvorstellung der Saison war „Lohengrin“, dem hier eine sehr gute Aufführung namentlich in Bezug auf Chöre und Orchester zu Theil wird. — Maillart's Singspiel Les Dragons de Villart war die erste Novität der Saison; die Musik ist leichte Waare, machte aber durch die abgerundete Ausführung, besonders der Glanzpartie (Frl. Andersen) einen immerhin ganz angenehmen Eindruck. — Violinvirtuos Beseklrčli aus Moskau ist soeben hier angekommen, um zu concertiren. — Die Musikalienhandlung von C. Plenzl ist in diesen Tagen in die Hände des Canzleiraths Schütte, eines früheren Beamten aber zugleich eines der besten hiesigen Musikdilettanten übergegangen. —

Cöln.

Unser neuer Tonkünstlerverein, dessen Sie bereits S. 355 freundliche Erwähnung gethan haben, fängt sich schon an in erfreulichem Grade zu bewähren und hat auch bereits zu den patriotischen Spenden sein Scherflein durch eine am 25. v. M. im großen Casinosaale veranstaltete Soirée beigetragen. Das interessante Programm bot, Vergangenheit wie Gegenwart berücksichtigend: Clementi's Bdursonate für zwei Pianoforte (Seiß und Mertke), Leclair's Tombeau-Sonate (Japha), Stücke von Couperin (F. Hiller), Sextett Op. 18 von Brahms (v. Königslöw, Derckum, Japha, F. Weber, Rensburg und Grüters), Solostücke von Seiß, und Liszt's Préludes im Arr. für zwei Pianoforte (Mertke und Gernsheim). Letzteres Werk, schon vorher im Verein vorgeführt und von Hiller selbst für dieses Concert in Vorschlag gebracht, war die erste größere Composition von Liszt, welche hier zur Aufführung gelangte. Die Aufnahme derselben war über Erwarten gut und nicht nur von Opposition keine Spur sondern auch ungetheiltes Interesse seitens aller Unparteiischen. Zum besseren Verständniß waren die Lamartine'schen Worte in das Programm aufgenommen worden. Jedenfalls ein günstiger Anfang, wie sich überhaupt hoffen läßt, daß unser Verein, welcher sich bereits dem Verbande der deutschen Tonkünstlervereine angeschlossen hat, in sehr wohlthätigem Grade frisches Leben in die hiesigen Kunstzustände und -Ansichten bringen wird. —

Der hiesige Bachverein, welcher sich die dem leichtlebigen Rheinländer gegenüber um so schwierigere ernste Aufgabe gestellt hat, die Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts vorzuführen, hatte, früher unter Leitung Rudorff's, seit dessen Abgang etwas gelitten, ja wurde schließlich sogar gänzlich in Frage gestellt. Jetzt hat derselbe in Eduard Mertke einen neuen tüchtigen Dirigenten gewonnen, welcher mit dem ernstesten Willen seine schwere Aufgabe in Angriff nimmt, sodaß sich nunmehr ein neuer Aufschwung dieses für unsere Stadt doppelt verdienstvollen Institutes hoffen läßt. — G.

Königsberg.

Unsere Oper, welche anfänglich nur das leichtere Genre cultiviren sollte, nimmt nun doch einen höheren Anlauf und zieht auch die mittelgroßen Repertoiropern in ihr Bereich, wie die italienischen, auch die Mozart'schen, „die lustigen Weiber“ von Nicolai ꝛc. und sogar große Opern, wie die „Hugenotten.“ Wagner'sche Opern sind bis jetzt noch nicht in Betracht gekommen, doch geradezu unmöglich sind sie nicht, da unser Personal unter einem genialen Capellmeister, der

bis jetzt allerdings noch fehlt, ganz wohl dazu befähigt sein würde, natürlich in dem Maaße, wie eine Provinzialbühne es unter den jetzigen mißlichen Opernverhältnissen beanspruchen darf. — Man sinkt leider von Jahr zu Jahr tiefer und ist bereits dahin gelangt, Kräfte, die nicht gerade ungebildet sind, schon als sehr annehmbar bezeichnen zu müssen und eigenthümlich genug ist es, daß dies in der Gesangswelt vorzugsweise auf die Männer zu beziehen ist. — L. K.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Basel. In der zweiten Kammermusik-Soirée am 1. d. M. kamen unter Mitwirkung des Pianisten Gayrhos, welcher Präludium und Fuge in Cisdur von Bach und „Aufschwung" von Schumann vortrug, das Esdur-Quartett von Mozart, gespielt von den HH. Rentsch, Bargheer, Fischer und Kahnt, und das Fmoll-Quartett von Mendelssohn durch die HH. Bargheer, Rentsch, Fischer und Kahnt zum Vortrag. —

Berlin. Bilse führte am 29. v. M. in seinem Symphonieconcerte mehrere interessante Compositionen unter dem Titel „Kriegsbilder" von Franz Bendel unter großem Beifalle auf. — In dem am 31. v. M. von Frau Worgitzka gegebenen Concerte (s. S. 411) betheiligte sich Pianist Oscar Eichberg mit mehreren Liedern eigener Composition sowie Claviervariationen. Die Variationen sprachen günstig für seine Compositionsbegabung und sein Clavierspiel zeigte sich wenn auch nicht hervorstechend doch recht abgerundet. Heckmann ist ein ganz prächtiger Geiger, zu dessen Bekanntschaft man sich Glück wünschen kann. — Am 3. d. M. gab Joachim im Verein mit den HH. Schiever, De Ahna und Wilhelm Müller seine erste Quartettsoirée. Diese Vereinigung, einen so gewichtigen Namen an der Spitze tragend, dient der Kunst in reinster und idealster Weise. Die höchste technische Unfehlbarkeit, der wunderbarste Wohllaut, ein geistiges gewaltiges Durchbringen des Stoffes und das vollendetste Zusammenspiel, das sind diejenigen Eigenschaften, welche sich hier vertreten finden und die jene seltene Darstellung der vorzuführenden Werke ermöglichen. Haydn's Quartett in Ddur, Schubert's romantisch weiches Amoll-Quartett und das bedeutende von Beethoven in Fdur Op. 59 wurden in wahrhaft unvergeßlicher Weise interpretirt. — Am 3. Aufführung des Dumack'schen Vereins zum Besten der Invaliden mit Werken von Händel, Mozart, Mendelssohn, Grell, Putsch, Dumack und Stahlknecht. — Am 5. veranstaltete der Stern'sche Gesangverein eine Aufführung Mendelssohn'scher Compositionen als Erinnerungsfeier an dessen Todestag. Joachim nebst Frau, Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden und Hr. Otto wirkten mit. Zu Gehör gebracht wurden: der 95. Psalm, das Violinconcert, ein Chor aus „Paulus", Arien und Lieder und das Loreley-Finale. Großartig war die Wiedergabe des Violinconcertes durch Joachim, bezaubernd die Liedervorträge seiner Gattin. —

Bremen. Die Abonnement-Concerte der Singakademie haben mit einer vortrefflichen Aufführung des „Judas Maccabäus" von Händel begonnen. Die Soli waren durch Frl. Sagave aus Hannover, die HH. Gunz und Hill und eine begabte Dilettantin besetzt. —

Breslau. Am 8. patriotisches Concert der Singakademie: Requiem von Cherubini, Chöre und Soli aus „Judas Maccabäus", sowie zwei Choräle von Bach. —

Chemnitz. Die am 26. v. M. gebotene dritte geistliche Musikaufführung des städtischen Kirchenmusik-Sängerchores unter Leitung des Md. Theod. Schneider hatte folgendes Programm: Kirchliche Fest-Ouverture von Nicolai, Psalm 114 achtst. von E. F. Richter, Adagio für Clarinette von Weber (Hr. Schreiner), Orgel-Toccata von J. S. Bach, für Orchester eingerichtet von H. Esser, Rorate coeli für Chor und Orchester von Bruch und Te Deum laudamus für Männerchor und Blechinstrumente von Reinecke. — Am 2. d. M. Aufführung der Singakademie: Ruy Blas-Ouverture von Mendelssohn, Arie aus „Tannhäuser", Französische Volkslieder von Reinecke, Clavierstücke von Ravina und Spindler und „Beim Sonnenuntergang" von Gade. —

Dresden. Am 4. erste Soirée für Kammermusik der HH. Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher: Quartett No. 63 von Haydn, Trio Op. 11 von Beethoven und Quartett No. 3 von Cherubini. — Am 18. beabsichtigt die Singakademie das deutsche Requiem von Brahms aufzuführen. —

Eßlingen. Am 28. v. M. Kammermusiksoirée der HH. Wien, Hummel, Seyboth und Cabisius, Mitglieder der Stuttgarter Hofcapelle, für den deutschen Invalidenfonds. U. A. Beethoven's Amoll-Quartett Op. 132. Ueberhaupt hat sich dieser tüchtige Quartettverein die rühmenswerthe Aufgabe gestellt, Beethoven's Werke, namentlich seine letzten Quartette in Süddeutschland zu verbreiten. —

Frankfurt a. M. Im zweiten Museums-Concert am 4. war der erste Theil des Programms dem Andenken Mendelssohn's (gest. am 4. November 1847) durch folgende drei Werke gewidmet: Symphonie No. 4 in Adur, Arie aus „Elias" (Stägemann von Hannover), und Violin-Concert (Hofconcertm. Edmund Singer aus Stuttgart). Der zweite Theil brachte zwei Romanzen aus Tiek's „Magelone" von Brahms und Lieder von Schumann (Stägemann), Concertstück von Paganini (Singer) sowie Ouverture Op. 115 von Beethoven. — Der erste Kammermusik-Abend der Museums-Gesellschaft fand am 7. statt. Das Programm enthielt: Quartett Op. 50 No. 6. in Ddur von Jos. Haydn, Pianoforte-Trio Op. 97 von Beethoven und das Streich-Octett Op. 20 von Mendelssohn. Die ausführenden Künstler waren die HH. Concertm. H. Heermann, Rup. Becker, E. Welcker, Valentin Müller, Capellm. M. Wallenstein, W. Dietz, N. Rauch, Th. Gottlöber und A. Pohle. —

Hamburg. Am 4. erstes philharmonisches Concert mit Emma Brandes und Frl. Orgeni. — Der dort engagirte Violoncellist Lübeck excellirte kürzlich an einem Tonkünstlerabend mit Rubinstein's Gdur-Sonate. — Die drei feststehenden Concerte des Cäcilienvereins finden diesmal zum Besten der Invalidenstiftung statt. Die Programme enthalten Werke von Krigar, Dovland, Bierling, Schumann, Bach (Johannis-Passion mit Frau Joachim) 2c. —

Jena. Am 7. erstes akadem. Concert mit folgendem Programm: Ouverture (Mscrpt. Op. 26) von Klughardt, Arie der Gräfin aus „Figaro" und „Glöcklein im Thale" aus „Euryanthe" sowie Lieder „Mignon" von Klughardt und „Vöglein, wohin so schnell" von Lassen (Frl. Formaneck, Hofopernſ. aus Weimar) und Violoncell-Concert von Haydn sowie Solostücke von Vieuxtemps (Hr. Demunck aus Brüssel). —

Leipzig. Am 7. Musikal. Unterhaltung in Zschocher's Musikinstitut: Trio in Gdur von Haydn, Violin-Sonate in Amoll von Beethoven, Präludium nach Bach's „Weinen, Klagen" von Liszt, zwei Etuden von Clementi (Tausig'sche Ausg. No. 13, 21) „Vogel als Prophet" von Schumann, Cismoll-Polonaise von Chopin, zwei Duette für weibl. Stimmen von Rubinstein und Mendelssohn, Poëme d'amour von Henselt und Consolation No. 6 in Cismoll von Liszt. — Die Solisten für die auf den 18. angekündigte Aufführung der Missa solemnis von Beethoven durch den Riedel'schen Verein sind: Frau Peschka-Leutner, Frau Wüerst aus Berlin sowie die HH. Rebling und v. Milde. — Am 10. viertes Gewandhausconcert mit Frl. Scheuerlein vom Braunschweiger Hoftheater und Fr. Grützmacher: Beethoven's achte Symphonie, Schumann's Genovefa-Ouverture, Concertstück für Violoncell von Hiller, Serenade für 4 Violoncelle von Frz. Lachner, Arien von Bach und Mozart und Lieder. —

Lübeck. In der ersten Soirée Herrmann's mit Capellm. Rakemann kam Beethoven's Cdur-Quartett Op. 59, Quintett von Schumann, Bmoll-Scherzo von Chopin, Rigoletto-Phantasie von Liszt 2c. zu Gehör. —

Madrid. Dort concertirt jetzt eine Gesellschaft von sieben aus Paris vertriebenen Künstlern: Pianist Beck, die Violinisten Dupuis und Czeké, Bratschist Büken, Violoncellist Mirecki, Contrabassist Elena und Cornettist Müller. Ihr erstes enthusiastisch aufgenommenes Concert im Conservatoriumssaale hat zu einem Engagement für die populären Circusconcerte geführt. — Unter der Leitung des Violinisten Monasterio stehen für das Frühjahr große Orchester-Concerte (Orchester 85 Mann stark) in Aussicht, in denen deutsche Musik executirt werden soll. M. hat auch eine Serie von sechs Quartettproductionen begonnen, die den überhaupt ernsteren Spaniern sehr

gefallen sollen. Es scheint daher, als ob dort jetzt ganz culturfähiger Boden existire. —

Magdeburg. Am 30. v. M. zweites Concert zum Besten der Verwundeten in der Johanniskirche vom Kirchengesangvereine unter Mitwirkung der zweiten Liedertafel und Leitung des Md. Rebling: Orgelsonate No. 6 über den Choral „Vater unser im Himmelreich" von Mendelssohn (Rebling), Choral „Vater unser im Himmelreich" von Bach, geistliches Lied für Sopran von W. Stade (Frl. M. Beck), Motette „Der Herr ist mein Hirt" von A. G. Ritter, Pastorale für Orgel von S. Bach, Motette für Männerchor von E. F. Richter, Geistlicher Gesang für Sopran von Reinecke, Orgelfuge No. 1 über BACH von Schumann, Duett für Sopran und Alt mit Chor von J. Vogt und Motette „Selig sind die Todten" für Männerchor von G. Rebling. —

Moskau. Am 23. v. M. brachte die erste Quartettmatinée der russischen Musikgesellschaft (Laub, Grjimaly, Minkus und Fitzenhagen): Rubinstein's Gmoll-Trio und Quartette (Fdur Op. 59) von Beethoven und Mozart. — Für das erste Orchester-Concert derselben Gesellschaft am 4. d. M. war u. A. das Meistersingervorspiel und Schumann's Amoll-Concert (A. Rubinstein) angesetzt. —

München. Großes patriotisches Concert mit Frau Mallinger, Frau Marlow, den HH. Betz, Hofpianist Krieger u. A. —

Naumburg. Am 5. geistl. Aufführung des Domchores unter Md. Schulze's Leitung: 54. Psalm von Neithardt, Motette „Herr unser Herrscher" von Hauptmann, Ave verum von Mozart, Orgelphantasie von Richter und Gmoll-Fuge von Bach. —

Potsdam. Am 27. v. M. stand für das zweite Orchesterconcert der philharmon. Gesellschaft mit Frl. Standacher (Gesang) und Frl. Lichterfeld (Clavier) u. A. Ouverture zu Reinecke's „Dame Kobold" und eine Emoll-Sonate von Grieg auf dem Programm. —

Salzburg. Mitte d. M. Mozarteums-Concert unter Mitwirkung seines neuen Concertm. Sevcik, der Pianistin Frl. Rigele und des Clarinettisten Naraschek; u. A. Esdur-Concert von Beethoven, Clarinettenconcert von Weber &c. —

Stettin. Am 10. Nov. patriotisches Concert des Pianisten Rudolph Natusius mit folgendem vorzüglichen Programm: Siegmund's Liebesgesang aus der „Walküre" von Tausig, Paraphrase über das Quintett aus den „Meistersingern" von Bülow, Spinnlied aus dem „Holländer" von Liszt, Edur-Polonaise von Liszt, Militärmarsch von Schubert und Tausig, Sonate Op. 22 von Schumann &c. — Am 24. Concert mit Frau Mallinger, Frl. Menter und J. de Swert. —

Szegzard. Zur Vorfeier von Liszt's Geburtstag am 21. v. M. wurde daselbst ein Concert veranstaltet, in welchem Remenyi Soli von Chopin und Abranyi, Sipos (ein Schüler Liszt's) Rhapsodien und Frau Janina die Lohengrin-Transcription von Liszt vortrugen. (Unter den vielen am Geburtstage selbst eingegangenen Telegrammen erregte das von „Weimarer Laternenjungen" allgemeine Heiterkeit). —

Wien. Am 31. v. M. Liedertafelconcert: „Schlachthymne" von R. Wagner, „Mondenschein" von Schubert &c. — Am 15. d. M. Concert der Singakademie: „Athalja" von Händel, bearbeitet von J. O. Grimm, für Wien neu. Solisten: Frau Dustmann, Frls. Schmidtler, Burenne u. Gauermann, die HH. Olschbauer und Dr. Kraus; Orchester: Mitglieder des Hofoperntheaters. —

Zwickau. Der von Dr. Klitzsch am 14. v. M. veranstaltete patriotische Liederabend fand wieder so große Betheiligung von Seiten des Publicums, daß ein Netto-Betrag von 100 Thlrn. erzielt und abgesandt werden konnte. —

Personalnachrichten.

— Liszt kommt am 15. d. M. nach Pest, um an den Proben zur Beethovenfeier theilzunehmen und die Vorbereitungen zum Concerte persönlich zu leiten. Er hatte die Direction der Missa solemnis zum Beethovenfeste in Wien unter der Bedingung zugesagt, daß die auf den 17. Dec. angesetzte Aufführung derselben nicht mit der von ihm in Pest zu dirigirenden zusammenfiele. Auf das höfliche Gesuch des Comité's an den Intendanten des ungarischen Nationaltheaters in Pest, Baron Orczy, die Aufführung nicht auf denselben Tag zu legen, kam nach zehn Tagen von diesem per Draht die Antwort: „Beethovenfest in Pest am 16. 17. 18. December". —

— Herr und Frau Padilla (Artot) werden am 9. April in Frankfurt a. M. ein Gastspiel eröffnen. —

— Stockhausen ist auf sein Gesuch aus seiner Würtemberger Stellung entlassen worden und hat sich nach England begeben, wo er für blos 48 Concerte engagirt ist. —

— Als Gesanglehrer an das Leipziger Conservatorium ist der frühere Opernsänger Konewka gewonnen worden. Derselbe hat sich, wie früher bereits erwähnt, nach mehrjährigen gründlichen Studien in Italien, u. A. in Rußland namhafte Verdienste um Hebung der Kunst erworben, besonders durch Gründung einer größeren Musikschule in Charkow, und läßt sich daher für den hiesigen Gesangunterricht in den Händen eines so tüchtigen Künstlers erfreulicher Aufschwung hoffen. —

— Hans v. Bronsart, Intendant des Hoftheaters in Hannover, welcher lediglich aus patriotischem Drange als einfacher Freiwilliger in das Kriegsheer eingetreten war, ist zum Vicefeldwebel avancirt und mit dem eisernen Kreuze decorirt worden. —

— Die in voriger Nr. gebrachte Mittheilung über Ullman's Project in Betreff der letzten Beethoven'schen Quartette können wir wir heute dahin ergänzen, daß nach U.'s Intention die HH. Helmesberger und Lauterbach (welcher bekanntlich an der Tonkünstlerversammlung in Weimar nicht Theil nahm), in Betreff der ersten und zweiten Violine sowie der Solostücke miteinander abwechseln sollen. —

— Violinvirtuos Besekirsky aus Moskau hat sich auf eine größere Concertreise durch Dänemark und Schweden begeben. Im Januar k. J. wird er im Verein mit dem Pianisten Franz Bendel eine Concerttournée durch Holland machen. —

— Der Contrabaß-Unterricht am Prager Conservatorium ist dem Gewandhausorchestermitgliede Hrn. Sladek übertragen worden. —

— Die Claviervirtuosin Frl. Hermine Stadler aus Wien hat in einem unlängst in Halle stattgefundenen Concert mit Beethoven's Emoll-Concert, eine Etude von Liszt und einer Concertpolonaise von H. Starke großen Beifall geerndtet. — Desgleichen hat die jetzt in Leipzig sich aufhaltende Pianistin Frl. Hildegard Spindler, Tochter des renommirten Pianisten und Componisten Fritz Sp. in Dresden und talentvolle Schülerin Tausig's, in hiesigen Soiréen durch ihr glänzendes Spiel die allgemeinere Aufmerksamkeit auf ihre Leistungen gelenkt. —

— Ludwig Nohl hat in Meran drei Vorträge über Deutschlands Zukunft in Leben und Kunst angekündigt, und zwar: am 10. Nov.: Deutsche Ideale, am 14. Nov.: Deutsche Bildung und am 17. Nov.: Deutsche Kunst. —

— Der Musikalienhändler A. Bösendorfer in Wien hat sich mit der Concertsängerin Meta Börs aus Hamburg (Schülerin Reblings in Leipzig) vermählt. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— In München wird nächstens die „Walküre" mit Fräul. Schaffsky als Fricka neu in Scene gehen. —

— Neu einstudirt ging am 22. v. M. am Dresdner Hoftheater Gluck's „Iphigenie auf Tauris" in Scene mit Frau Kainz-Prause als Iphigenie, Frl. Zimmermann als Diana, Schaffganz als König, Degele als Orestes und v. Witt als Pylades. Die Aufführung soll im Ganzen eine wohlgelungene gewesen sein. — Dem in Copenhagen kürzlich zum ersten Male in dieser Saison wieder aufgeführten „Lohengrin" wird dort hoffentlich bald der „Tannhäuser" folgen. — Am 26. v. M. wurde in Haag der „Lohengrin" mit großem Erfolge zum ersten Male gegeben. Auch dort wird demselben „Tannhäuser" folgen. — Die Orchesterproben zu den „Meistersingern" in Leipzig haben am 7. d. M. begonnen. Die erste Aufführung soll Ende December stattfinden. —

Vermischtes.

— Wie der in vor. Nr. erwähnte Ertrag des letzten Concertes des Riedel'schen Vereins (genauer anggb. 1586 Thlr.) der höchste bis jetzt in einem patriotischen Kirchenconcerte erzielte ist, so ist die Einnahme des jüngst vom Pianisten Sachse mit Th. Wachtel in Frankfurt a. M. veranstalteten Concertes von ca. 3000 fl. die höchste in einem patriotischen weltlichen Concerte. —

— Die Euterpe-Concerte in Leipzig sind wegen Mangel eines geeigneten Locals und wegen zu geringer Abonnentenzahl für diese

Saison leider nicht zu Stande gekommen. Als Ersatz für dieselben wird die Büchner'sche Capelle Symphoniesoiréen veranstalten. —

— Die HH. Dessoff, Proch, Hellmesberger, Doppler, Käsmeyer, Grün und Dobyhal in Wien haben dem Oberhofmeister Fürsten Hohenlohe eine Dankadresse wegen Erhöhung der Gage der Orchestermitglieder des Hofoperntheaters überreicht. —

— Der Wiener Männergesangverein hat kürzlich den Jahresbericht über sein 27. Vereinsjahr veröffentlicht. Nach demselben zählte er am Schluß desselben 265 ausübende und 572 zuhörende Mitglieder, ein gewiß stattlicher Beweis seines Blühens. Als Chormeister fungirt nach wie vor Weinwurm und als dessen Stellvertreter seit Jahresfrist Ed. Kremser sowie als Vorsitzender Nik. Dumba; dagegen wurde als Schriftführer an Stelle von Dr. Kral, welcher nach 5jähriger unermüdlicher Führung wegen Arbeitsüberhäufung zurücktreten mußte, Dr. Moriz Schneider ernannt, welcher den neuen Jahresbericht (in der Hauptsache wie immer Localinteressen gewidmet) mit gleicher Sorgfalt ausgearbeitet hat. Der Verein veranstaltete im vergangenen Vereinsjahre eine Kirchenmusikaufführung (Werke von Händel, Lasso, Prätorius, Beethoven, Mendelssohn und Weinwurm), 2 Concerte und 2 Liedertafeln, 1 Faschingsliedertafel und 2 außerordentliche Liedertafeln, deren letzte einem „humanen Zwecke" gewidmet war. Der wahre Grund: zum Besten der im französischen Kriege verwundeten deutschen Brüder, durfte wegen übergroßer Neutralitätsängstlichkeit der Regierung nicht genannt werden, sein Bekanntsein verrieth sich aber zur Genüge in dem alle Bedenken überwältigenden Enthusiasmus, mit welchem „Die Wacht am Rhein" zweimal auf das Stürmischste verlangt wurde. Der Reinertrag dieses Abends betrug 600 Gulden. — Ein Concert war dem Fond für das vom Verein zu errichtende Schubertdenkmal gewidmet und enthielt nur Compositionen dieses Tondichters. Außerdem gelangten an jenen Abenden zur Aufführung David's „Wüste", 65 Chöre von Mozart, Weber, Schubert, Mendelssohn, Bruch, Goldmark, Gernsheim, Ruck, Esser, Herbeck, Kalliwoda, Storch, Engelsberg, Kjerulf, Jos. und Joh. Strauß, Lob, Weinwurm, Metzger und Otto, 4 Soloquartette und 20 Einzelvorträge. —

— Auch der deutsche Männergesangverein in Prag hat soeben einen ausführlichen Bericht über seine Thätigkeit im Vereinsjahre 1869—1870 veröffentlicht. Derselbe steht unter Leitung von Tauwitz, ist jetzt bis zu 175 Mitgliedern angewachsen, verfügt über ein Archiv von 1350 Partituren und hält mehrere Fachblätter. In den von ihm veranstalteten 4 Liedertafeln und 2 Gartenfesten waren inclus. der Vorträge bei dem Lehrertage von neueren Componisten am Oeftersten vertreten: Abt, Möhring, Tauwitz und Reinecke, nächstdem Petschke (welcher nebst Möhring zu Ehrenmitgliedern ernannt wurde), Weinwurm, Gotthard, R. Müller, Otto, Tschirch, Herm. Franke, Kuhlau, der Herzog von Coburg, Derckum, Wolfensperger, Michel, Engelsberg, Nickerl, Hermes, Zöllner, Veit, Liebe, Lux, Tietz, Storch, Santner, Baumgart und Bönicke. Im Ganzen war einige Hinneigung zum Gediegneren bemerklich, welche aber noch viel kräftiger in den Vordergrund treten muß. Zu diesem Zwecke empfehlen sich Kirchenconcerte sowie Werke oder Stücke mit Begleitung (Clavier oder Orchester) von Bruch, Brahms, Bernh. Klein, Weber, Liszt, Wagner, Rössel, Brambach, Cornelius und ähnlichen Autoren. In sehr löblicher Weise wurden 24 Ehrensolde an lebende Componisten gezahlt und in patriotischer wie nationaler Beziehung rege Sympathien bethätigt. —

— Das in Berlin im Circus Renz von den HH. Wieprecht und Litfaß veranstaltete Nationalbank-Concert hat eine Einnahme von 1080 Thlrn. ergeben. Herr Litfaß hat die sich auf 400 Thlr. belaufenden Kosten ganz allein getragen, wie auch Herr Renz sein großes Local gratis überlassen hatte.

— Bei Gelegenheit der Aufführung des Vorspiels zu „Tristan und Isolde" durch die Berliner Hofcapelle (am 29. v. M.) kann ein dortiger Kritikus nicht umhin, zu gestehen: „Eine leidenschaftlich erregte Composition, die außerordentlich schön instrumentirt ist." Was will man mehr? —

— In London wurde eine neue Opéra comique eröffnet, in welcher ausschließlich der neufranzösische (!) Geschmack cultivirt werden soll. Noch ist also Frankreich nicht verloren, wenigstens bei den Engländern sein liebstes Kind, der Cancan nicht. —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.

11. Cherubini.

1.*)

Mademoiselle.

Notre cher et bon ami Neukomm m'a remis la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, dans la quelle étaient renfermés plusieurs journaux, qui parlent de l'Opera de Medée. Je vous remercie infiniment, Mademoiselle, de l'attention que vous m'aves marquée, en m'écrivant à ce sujet, car cette demarche de votre part m'a procuré le plaisir de recevoir une lettre de vous, et de m'assurer en même tems de l'interêt que vous portes à ce qui me touche. Si l'Opéra de Medée a eu un brillant succès, je suis intimement persuadé, que je le dois, au soins qu'on a apportés à la mise de cet ouvrage, et au talent des acteurs qui l'ont executé, sur tout a celui que vous y avez deployé, Mademoiselle, ainsi que Messieurs Siboni et Vogl pp. Je vous prie de temoigner à ces deux Messieurs combien je suis reconnaissant, du zèle qu'ils ont apporté dans leur emploi, pour le succès de cet ouvrage. Je me reserve l'avantage de vous dire particulierement Mademoiselle qu'outre le talent des autres, le votre est celui qui a eu le plus de part au succès, puisque vous etiez chargée du rôle principale, et cela ne pouvait être differemment, étant chargée de représenter ce personnage de Medée.

Veuillez agréer de nouveau mes remercimens, mes hommages respectueux et l'assurance de la consideration la plus distinguée. Je suis Mademoiselle

Votre très humble et
très obéissant serviteur
L. Cherubini.

Paris ce 28 Mars 1812.

2.**)

Paris le 10 Avril 1813.

Je ne concois pas, Monsieur, comment il c'est fais que vous n'aves pas reçu la Lettre que je vous écrivis au Sujet de l'engagement qu'on me proposait pour Naples. Je vous donne ma parole d'honneur que je vous l'ai écrite, et vous auriez du même la recévoir avant celle que j'ai adressée dans le tems au Duc de Noja. Mais puisque vous ne l'avait point reçue, a ce que vous me dites, je vais vous retracer dans la présente, à peu de choses prês, tout ce que je vous avais écrit dans celle qui ne vous ai point parvenue.

J'ai fait dans le tems tous mes calculs, et j'ai conclu que le voyage serait très onéreux pour moi, si l'on ne me dedommagait pas d'une manière convenable, et pui peu couvrir tous les frais que mon déplacement de paris occasionnerait, car je pense que ni vous, ni la direction du Théâtre de Naples ne voudriez pas que je composasse un opéra, que j'en misse un ancien, que j'en fisse un pour Milan, sans que toutes ces peines ne me rapportanent aucun fruit, et sans qu'au bout de ce voyage, je ne me trouvasse sans aucun bénéfice. Comme j'ai une faible santé, je ne puis pas composer nuit et jour, de manière qu'il me faut plus de tems qu'a un autre pour composer un ouvrage, de manière que pour être prês au prémier janvier il faut que je partisse de Paris dans le courant de Septembre, de manière que le congé que je serais forcé de demander, pour m'absenter du conservatoire, serais pour le moins de 8 mois, afin de remplir convenablement pour ma faible santé l'engagement que j'auvais

*) Nach dem Original auf der k. k. Hofbibliothek in Wien. An die berühmte Sängerin Milder in Wien gerichtet. Siboni ist aus Beethoven's Briefen bekannt, vgl. z. B. No. 107, und Vogl der bekannte Freund Franz Schubert's.

**) Original im Besitz der Gräfin Marie Brunswick in Wien, Tochter des bekannten Freundes von Beethoven. Adressat ist der aus Beethovens Leben bekannte Graf Gallenberg, der im Jahre 1803 in Wien des Meisters geliebte Giulietta Guicciardi geheirathet hatte und 1806 nach Neapel gegangen war. Er suchte dort den außerordentlich gesunkenen Zustand von Musik und Theater zu heben und scheint sogar Beethoven selbst dorthin eingeladen zu haben.

puis de composer un opéra à Naples, en remettre un ancien pour le quel il faudrait toujours faire quelques changemens, et enfin pour composer l'opéra de Milan. Or, un congé de cette durée amenait avec lui la retenue de la moitié des appointemens au moins, proportionellement au tems que je serais absent. Il faut compter 6000 francs pour le voyage d'aller et revenir, et comme je vous ai dit, que j'ai une très faible santé, il faut necessairement que j'amene ma femme, pour avoir quelque avec moi qui me donne les soins dont je pourrais avoir besoin. Il faut pendant mon absence de Paris que je me defraye de tout, tandis que je laisserai le reste de ma famille ici, et que ma maison aille sur le même pied, que si j'étais présent. Je pense donc que, pour payer mon travail; pour m'indemniser des depenses de voyage et d'entretient du menage que j'aurais a Naples et Milan, et de celui que j'aurais a paris à même tems; pour me dedommager de la perte d'une partis des appointemens du Conservatoire pendant la durée de mon congé, je crois que ce n'est pas trop exiger que de demander la somme de Dixhuit mille francs monnaie de France, pour composer un grand Opéra à Naples, remettre un des mes opéras déjà faits, et d'en composer un autre de Milan. Deplus je demande que l'on m'envoie le plus tot possible le poëme qu'on aurait decider que je mis au musique, afin de préparer tout ce qui pourrais être fait dans entendre les sujets qui devont y jouer. Je demande encore qu'au commencement du Septembre il me soie avancé la Somme de quatre mille francs pour faire le voyage et autres depenses necessaires, et cette somme serait comptée comme une avance, sur celle de 18000 ci de (?)

Voilà Monsieur mes propositions aux quelles je ne puis rabattre une obole; ces propositions, sont les mêmes que celles que je vous avais tracées dans la lettre que, par abolité, vous navez point reçue. Je vous priais de me donner la plus prompte conclusion, afin que si elle est affirmative je puisse prendre sur le chance des arrangemens analogues, et que si elle est negative je puisse songer à mes affaires d'une autre manière, et proposer de bonne heure ma occupation théâtrale dans cette ville pour l'hiver prochain.

Je suis Monsieur avec la plus parfaite considération

Votre très observant serviteur

Cherubini.

A Monsieur Monsieur
Le comte de Gallenberg Directeur
de la Musique des ballets de S. M.
Chevalier de l'ordre des deux Siciles
a Naples (Italie).

Briefkasten.

?? in Coburg. Anonym eingesandte Berichte finden in der „N. Zeitschrift für Musik" prinzipiell keine Aufnahme. Zu verwundern ist, daß der geehrte Anonymus seinen Namen hinter einer Zeitungsnummer zu verbergen für gut fand, da er doch zu wissen scheint, daß wir sonst der fragl. Angelegenheit nicht abgeneigt sind. — Bf. in London. Briefe erhalten. Die Ihnen fehlenden Nummern liegen in Berlin. Antwort dem nächst. — O. in Basel. Programme stets willkommen. —

Kritischer Anzeiger.

Werke für Orchester.

Constantin Bürgel, Schlummerlied für Orchester. Partitur 17½ Sgr. Orchesterstimmen 22½ Sgr. Berlin, Bote und Bock.

Eine einfache, zarte und ruhig dahinfließende Melodie-Cantilene, trefflich instrumentirt für Flöte, Oboe, Clarinetten, Fagotte, Hörner, Harfe und Streichquintett. Den Musikdirectoren aller Orten wird durch die Orchesterausgabe dieses angenehmen Liedes voraussichtlich ein großer Dienst erwiesen, denn es kann dasselbe auf jedem Programme von Unterhaltungsmusik eine gute Nummer bilden und wird namentlich unter der Damenwelt Verehrer finden. —

Bücher.

Edmund Wallner, Die Oper im Salon. Erfurt, Friedr. Bartholomäus.

Dieses Büchlein bietet auf seinen 75 Seiten ein reichhaltiges Repertoir von ein- und mehrstimmigen Operngesängen (dieselben sind darin mit beigefügten Verlagsfirmen und Preisen angezeigt), welche ohne oder mit Scenerie und Costüme von Dilettanten ohne Schwierigkeit besetzt und ausgeführt werden können. Dasselbe läßt sich daher in seiner ansprechenden Ausstattung allen Freunden des dramatischen Gesanges, namentlich Liebhabertheatern und Gesangvereinen empfehlen. Alle Stimmen, vom Sopran bis zum Baß, finden darin in Bezug auf dankbare Partien Berücksichtigung und vornehmlich ist auch der Ensembles gedacht. —

Instructive Werke.

Theoretisches.

F. W. Sering, Allgemeine musikalische Organik, Formen- und Vortragslehre für Musikfreunde, angehende Cantoren ꝛc. Appendix zur Harmonielehre. Magdeburg, Heinrichshofen, 1870.

Auf noch nicht ganz vier Bogen bietet der Verf. des Guten nicht wenig, vielleicht sogar etwas zu viel, wobei er sich, nicht gewöhnt, unnöthige Worte zu machen, auf das Allgemeinste beschränkt. Eine concise, prägnante Sprache ist ihm jedenfalls eigen; allein wer sich praktisch über Organik (aller Instrumente), über Formenlehre und kunstgemäßen Vortrag unterrichten will, muß wohl zu noch ausführlicheren Werken greifen. Hierzu will auch der Vf. offenbar anregen, und daß derselbe den wichtigsten Punct des Unterrichtens, das Anregen, versteht, beweisen alle seine vorgegangenen pädagogisch-musikalisch tüchtigen Werke. S. ist, man kann wohl sagen, ein Kunstpädagog ersten Ranges der Gegenwart. Theorie und Praxis stehen ihm gleichmäßig gut zu Gebote. —

Für Clavier.

Rudolph Palme, Der Clavierunterricht im ersten Monat. Hierzu ein Figurenblatt mit drei Figuren. Leipzig, Merseburger. 7½ Ngr.

Dieses Werkchen, vier Druckbogen enthaltend, giebt eine ausführliche Behandlung des dahingehörigen Unterrichtsstoffes, vertheilt auf acht Sectionen, zum Gebrauch für Lehrer und Schüler, als Vorschule zu jeder Clavierschule. Wir können dasselbe auf Grund eigner Anschauung und in Folge eignen Gebrauches auf das Wärmste empfehlen, wenn wir auch in einigen Puncten mit dem Verf. nicht übereinstimmen. Es wäre wünschenswerth, daß das hier behandelte Thema einmal auf einem der folgenden Musikertage, der hoffentlich nicht zu lange auf sich warten läßt, recht gründlich durchgesprochen würde. Zum Referate und zur Grundlage der betreffenden Debatte empfehlen wir jedenfalls Hrn. Palme's Werkchen, denn derselbe ist ein Kunstpädagog, der mit dem Wissen auch das Können verbindet. — R. Sch.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 18. November 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 47.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Eine neue Lehrmethode der Melodienbildung.

Die Bemühungen so vieler Männer in Kunst und Wissenschaft, neue und zweckmäßigere Methoden zu schaffen, um die Schüler binnen kurzer Zeit zum erstrebten Ziel zu führen, haben in mehreren Wissenszweigen, namentlich im Sprachgebiet, recht günstige Erfolge gehabt, indem Lehrbücher entstanden sind, die sich durch einfachere und logischere Anordnung des Stoffs vor vielen früheren höchst vortheilhaft auszeichnen. Didaktik und Methodik haben in neuester Zeit in allen Wissensgebieten die mächtigsten Fortschritte gemacht. Daß dabei auch die Kunstlehre, die Kunstwissenschaft nicht zurückbleiben konnte, ist selbstverständlich. Demzufolge sind auch auf musikalischem Gebiete zahlreiche Harmonie- und Compositionslehren veröffentlicht worden (Ref. hat im Verlauf eines Jahres allein ein ganzes Dutzend zu besprechen gehabt), die sich zum Theil durch zweckmäßigere Darstellung von früheren Werken vortheilhaft unterscheiden.

Eines der schwierigsten Capitel im Compositionsunterricht ist die Lehre über Melodienbildung, welches zugleich auch am Wenigsten cultivirt wurde und in dem nur durch Marx' und hauptsächlich durch Lobe's theoretische Werke ein bemerkenswerther Fortschritt geschehen ist. Lobe's Werk über „Satz- und Periodenbau" sowie dessen Compositionslehre behandeln dieses Gebiet auf eine so gänzlich neue und ausführliche Art und Weise, wie in keiner früheren Theorie zu finden ist. Wer also eine neue Compositionslehre schreibt, hat im Interesse der Musikwissenschaft vor Allem das schon Geleistete zu berücksichtigen und darauf weiter zu bauen. Leider geschieht dies jedoch nicht immer; es werden Bücher geschrieben, bei denen man auf jeder Seite wahrnimmt, daß ihre Vf. weit, weit hinter dem wissenschaftlichen Standpuncte der Gegenwart zurückgeblieben sind und die Mehrzahl der wichtigsten Werke neuester Zeit gar nicht kennen! Daß die Arbeit solcher Schriftsteller eine völlig vergebliche ist, erkennt jeder Einsichtsvolle. Staunen muß man aber, wenn ein Mann, der sich erst „seit mehreren Jahren", also nicht während seines ganzen Lebens, mit Theorie beschäftigt, schon als Reformator auftritt, alle bisherigen Lehrbücher, welche er nur zum kleinsten Theil kennt, als unzuverlässig und falsch verwirft und dabei behauptet, nur Er habe die einzig wahre, zum Gipfel des Parnaß führende Methode entdeckt! Die Verwunderung wird aber noch erhöht, wenn man überdies erfährt, daß dieser Reformator nicht einmal einen ordentlichen Studiencursus bei einem Lehrer durchgemacht sondern sein Wissen und Können nur aus dem Lesen einiger theoretischer Werke geschöpft hat. Der neue Bahnbrecher heißt Wilhelm Dyckerhoff; das Buch, in welchem er uns das neue Licht verkündet, aber führt den mysteriös bedeutungsvollen Titel:

Compositions-Schule, oder: Die technischen Geheimnisse der musikalischen Composition, entwickelt aus dem Naturgesange und den Werken classischer Tondichter.

Der erste Theil, Einführung in die Melodienbildung, ist 1870 in zweiter Auflage bei Fr. Brandstetter in Leipzig erschienen.

Im Interesse unserer Wissenschaft und Kunst sind wir genöthigt, diese neue Methode einer gründlicheren Prüfung und Beurtheilung zu unterziehen. In der Vorrede erhalten wir Aufschluß über die Entstehung des Buches und erfahren, „daß innere und äußere Gründe den Vf. vor mehreren Jahren auf das Feld der Theorie der Musik leiteten". Einem bei ihm Rath suchenden Freunde hat er geschrieben: „Ich will Dir nur gleich erwiedern, daß ich schon seit geraumer Zeit in vielen Stücken mit unsern Theo-

retikern gebrochen habe und daß, wie ich sehe, auch Du auf dem gradesten Wege bist, mit ihnen zu brechen. Gegenwärtig sitze ich nun selbst so ziemlich auf dem Trocknen und Du bist also bei mir mit Deinem Steckenpferde vor die unrechte Schmiede gekommen. Um Dir aber nun gleich meine Meinung und meine Stellung zu diesem Gegenstande kurzweg zu bezeichnen, behaupte ich trotz aller Theoretiker: „So lange dieselben in ihren Lehrbüchern nicht mit dem Capitel anfangen, mit dem sie in der Regel schließen, nämlich mit der Lehre von der Bildung der Melodie, so lange lernt in den meisten Fällen kein Schüler durch die Lehrbücher componiren, sondern trotz derselben. Und was lehren sie denn in diesem letzten Capitel von der Melodie, ohne die es weitaus in den meisten Fällen keine wahre Composition geben kann? Für den praktischen Gewinn des Schülers fast Nichts. Aber selbst das, was einige ältere und jüngere Theoretiker in besondern Schriften über das Wesen der Melodie lehren, ist weit mehr eine Anleitung, eine gute Melodie kunstgemäß zu zerpflücken, ihre Umrisse, die Form, die äußere Gestaltung besprechen zu können, als es auf deren innere Entstehung und erste praktische Bildung abgesehen ist."

Andere viel derber schimpfende Ausfälle auf alle Theoretiker ohne Ausnahme will ich hier anstandshalber nicht citiren und mich überhaupt nur an die Lehrsätze des Vf. halten. Dyckerhoff verlangt also, man solle den Schülern sogleich Melodien bilden lehren, ohne daß sie vorher die geringste Accordkenntniß haben. Ja, sie sollen mit diesen Melodien auch in fremde Tonarten moduliren, ohne nur die geringste Ahnung zu haben, wie eine derartige Modulation harmonisch von Statten geht. Das Widersinnige dieser Forderung ist für jeden Musikkundigen so offenbar, daß es gar keiner Widerlegung bedarf. Was soll denn ein der Accord- und Modulationskenntniß entbehrender Jünger z. B. mit folgender Tonfolge anfangen?

Ohne Accordkenntniß und blos nach dem Leitton fis zu urtheilen, wird er sich leicht versucht fühlen, den zweiten Tact als eine Modulation nach Gdur zu betrachten, während ein Liegenbleiben des Cdur-Dreiklangs oder ein Wechsel mit dem verminderten Septimenaccord c, fis, a, dis das Natürlichere ist. Doch hören wir Herrn Dyckerhoff's Orakelsprüche über Melodienbildung überhaupt. Er sagt: „Schon früher hatte ich indeß zweierlei beobachtet: einmal, daß dieselben Tonphrasen sich nicht nur häufig in verschiedenen Chorälen und Volksliedern wiederfinden, sondern auch, daß namhafte Componisten häufig dieselbe Tongruppe in verschiedenen Compositionen nur anders behandeln. Dann in Bezug auf den Gesang der Vögel — was tausendmal bemerkt sein mag —: Einige wiederholen beständig einen und denselben Ton, andere haben zwei, andere drei und mehr Töne zu ihrem stets wiederkehrenden Gesang, noch andere — zuoberst die Nachtigall — längere Tongruppen, deren Theile sie bald so, bald anders ordnen, ein andermal abkürzen und nur diese oder jene Theilgruppe hören lassen. In dem Gesang des einen hörte ich genau die beständige Wiederholung einer prägnanten Tongruppe von vier Tönen, welche Rink so häufig gebraucht, daß ich sie für mich schon längst die Rink'sche Figur nannte. Der andere sehr bekannte Vogel schien dagegen den kurzen Rhythmus zu kennen, mit dem der zweite Theil eines bekannten Chorals anhebt. Weitere Beobachtungen zeigten, daß Kinder — diese namentlich — und Erwachsene oft weiter nichts als solche kurze, selbsterfundene Tongruppen unwillkürlich für sich herträllern. Nun fing ich neben weiteren Beobachtungen an zu experimentiren, indem ich zu verschiedenen Zeiten meinen Kindern die Aufgabe stellte, aus dem Stegreif zu einem gegebenen, sehr kurzen Text etwas zu singen. Alle die Tongruppen wurden notirt und ich gab ihnen den Namen Tonbilder. (Hört!) Tonbild ist nicht zu verwechseln mit dem, was die Theoretiker Motiv nennen. Das Motiv liegt überall zu Tage, (?) das Tonbild hat sich in der Instrumentalmusik meist gleichsam zersetzt und bis zur Unkenntlichkeit verwandelt, aus der Raupe ist ein Schmetterling geworden.".

Die weitere Enthüllung des Geheimnisses ist nun folgende: „Eine weitere Untersuchung ergab bald, daß sich der einstimmige Volksgesang, namentlich der Choral und das weltliche Volkslied sehr wohl aus Tonbildern (Tonphrasen) aufbauen läßt, ja mehrere Versuche lehrten, daß die Erfindung in hohem Maße durch sie erleichtert werde. Nun lag die Frage nahe: Wie, wenn unsere Meister der musikalischen Composition die Tonbilder gekannt und angewandt hätten?" —

Das ist nun nach D. das wichtige Geheimniß! Die großen Meister haben nicht aus einzelnen Tönen Motive, Gedanken, Sätze, Perioden und daraus größere Tonwerke construirt; sondern alle ihre Werke sind nur verschiedene Zusammensetzungen der zahlreichen Tonbilder. Am Erheiterndsten wirkt aber wie gesagt die kindlich naive Wuth, mit welcher Herr D. gegen die Theoretiker loszieht. Von diesen hat er sich wahrhaft erschreckliche Phantome gebildet, gegen die er kämpft, wie Don Quixote gegen Windmühlen, und er giebt nicht ein einziges theoretisches Werk an, wo der von ihm citirte Unsinn stehen soll. Nur aus G. Weber's Theorie der Tonsetzkunst führt er eine Stelle an und glaubt, diese musikalische Grammatik sei nach dem Urtheil Sachverständiger noch unübertroffen. Wieder ein Beweis, daß D. weder ein Fachblatt liest noch die neueren Lehrbücher kennt. Manche von D. falsch verstandene Lehrsätze selbst der älteren Theoretiker gelten doch auch nur anfangs für die Exercitien in der Harmonielehre. So wenig wie man grammatische Stylübungen in irgend einer Sprache für Dichtungen ausgiebt, ebenso wenig fällt es einem vernünftigen Compositionslehrer ein, die zur Uebung in der Stimmenführung und Accordfortschreitung gegebenen Bässe als die Bausteine großer Werke zu betrachten. Kein einziger Theoretiker lehrt, man solle beim Componiren eines größeren Werkes erst den Grundbaß hinschreiben und dann die Melodie erfinden. Es ist dies eine durchaus ungegründete, unerwiesene Behauptung Dyckerhoff's, die mit einem sehr harten Namen belegt zu werden verdiente. Das Falscheste und Verderblichste seines Buchs ist aber die Lehre: daß man nur die verschiedenen vorhandenen Tonbilder anders zu ordnen und zu Tonwerken zu bilden habe und daß es die großen Meister so gemacht hätten. Bezüglich dieses von ihm entdeckten Columbus-Ei's bemerkt D. noch: „daß uns die Händel, Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, wenn sie gewollt (?) hätten, wohl mit wenigen Worten den Schlüssel zu ihnen (den Tonbildern) hätten geben können". Später sagt er: „Zeigen wir dem Schüler also die unermeßlichen Vorrathskammern der Bausteine (Tonbilder, Tonphrasen) — die er wohl ordnen, aber nicht schaffen (!) kann — und theilen wir ihm alle bekannten Mittel unserer Baumeister mit, die Erfindung und die Ausführung des Baues zu erleichtern! Was bleibt des Künstlers Verdienst? Nun ja, die jedesmalige zweckmäßige Wahl des Stoffes." —

Ein schönes, beneidenswerthes Verdienst, aus fertigen Tonbildern Werke zusammenzusetzen! Das erinnert ja ganz an jene Kinderspiele, wo auf einer Anzahl Würfel-Pappstückchen Tonphrasen stehen, welche durch verschiedenes Zusammenwürfeln jedesmal andere Melodien bilden!

Das, was alle Kritiker, ja alle Musiker „Mache" und „Reminiscenz" nennen, ist nach D. das bisher von den Theoretikern nicht gekannte Columbus-Ei, das von ihm entdeckte Geheimniß, welches die großen Meister wohl gekannt aber wohlweislich nicht mitgetheilt haben. Lachen muß man über diese kindliche Naivetät und Unwissenheit, die alle Theoretiker in Bann thut und sich anmaßt, die Welt belehren zu können mit der einzig wahren neuen Theorie!

Ref. hat bisher nur einen einzigen ähnlichen Fall, nämlich mit Oettinger's Harmonielehre vor sich gehabt, wo ein Dilettant ebenfalls ein neues System aufstellt, ohne die nöthigen Kenntnisse und musikalische Bildung zu besitzen.

Wie nun dieser Reformator die Melodienbildung aus den Tonbildern lehrt, ist ebenso kindlich naiv, wie die citirten Lehrsätze. Ohne die geringste Accordkenntniß soll der Schüler aus den verschiedenen Tonbildern verschiedene Melodien bilden. Jedem Künstler ist es bekannt, daß man ohne Accordkenntniß — ohne Kenntniß der Tonart 2c. in vielen Fällen nicht einmal genau weiß und errathen kann, woraus ein Tonstück geht. Aber noch mehr, er soll nach D. auch mit den Melodien ohne Harmonie moduliren lernen! Hier ein Beispiel dieser Methode, wie von Esdur nach Edur und zurück nach Es modulirt wird.

D. giebt dann noch zwei um einige Noten kürzere Modulationswege an, aber ganz nach derselben Art. Und nach diesen wahrhaft lächerlichen Versuchen, die D. nicht einmal selbst ganz schön findet, sagt er: „Somit ist das rechte Mittel — wenn wir davon absehen, daß man nach einer längeren Pause jede Tonart ergreifen darf, — noch wohl zu entdecken, zwei fremde Tonarten melodisch zu verbinden? Es kann nie ein genügendes entdeckt werden, (?) weil der Zweck an und für sich dem musikalischen Gewissen widerspricht". (!)

Und was ertheilt D. nun für einen Rath? Er sagt: man soll nicht in so entfernte Tonarten moduliren sondern sich auf die nächstliegenden, wie Cdur, Gdur, Emoll, Amoll, Fdur 2c. beschränken und fügt eine lange Tabelle über Anordnung dieser nächstverwandten Tonarten bei. Daß er mit diesem Lehrsatz auch mit allen großen Meistern in Widerspruch steht, welche oft in wenigen Takten durch ganz fremde Tonarten moduliren, scheint D. gar nicht zu merken. Endlich finden sich durch das ganze Buch alle Beispiele, sämmtliche Melodien ohne die geringste Rhythmik und Takteintheilung als bloße Notenköpfe notirt! Nur auf den letzten paar Seiten kommen einige rhythmische Beispiele, aber mit ganz unzureichender Belehrung über dieses höchst wichtige Capitel. Der Schüler soll also die Melodien ohne Rhythmus und Takt erfinden!!

Was die Klage betrifft, man könne aus allen bekannten Compositionslehren nicht componiren lernen, so ist sie allerdings insofern begründet, als man überhaupt nicht ohne Leitung eines Lehrers etwas Gediegenes schaffen zu lernen vermag. Man kann alle Regeln des reinen Satzes, Fugenbaues, der Formenlehre 2c. aus Büchern lernen und im Kopfe haben, aber weder einen correcten Satz noch eine gute Fuge schreiben. Man muß vielmehr hunderte, ja tausende von Beispielen arbeiten, welche der Lehrer corrigirt und dabei aus dem Labyrinth auf den rechten Weg führt. Wer sagt dem hinter den Büchern sitzenden Autodidacten, ob seine Versuche richtig oder falsch, was darin gut oder schlecht ist? Er selbst ist doch zu dieser Controlle noch nicht befähigt. Alle Compositionsschulen können daher nur als Leitfaden für Lehrer und Schüler dienen. Man kann aus denselben wohl das Wissen, die Regeln lernen, nicht aber wie gesagt, das Können; die praktische Anwendung kann nur unter Beihülfe eines Lehrers erlernt werden. — Dr. S....

Correspondenz.

Leipzig.

Die zweite unserer Gewandhaus-Quartettsoiréen, welche sich diesmal, wahrscheinlich in Folge der Sistirung der Euterpe-Concerte einer viel größeren Theilnahme erfreuen, wurde am 12. von den HH. David, Röntgen, Herrmann und Hegar in ausgezeichneter Weise mit Beethoven's Fdur-Quartett Op. 135 eröffnet, bei welchem nur die leise verhallenden Schlußaccorde im Lento assai den Mittelstimmen nicht entsprechend fein gelingen wollten. Jedenfalls verdienen die Herren besonderen Dank für die Vorführung dieses noch selten gehörten bedeutungsvollen Werkes. Hr. Cpm. Reinecke trug genial angelegte Variationen über ein sehr einfaches Thema von J. S. Bach vor, welche einen bedeutenden Grad technischer Fertigkeit erfordern und mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurden. Sodann hörten wir von Hrn. Kammervirtuos Grützmacher aus Dresden eine Violoncell-Sonate von Boccherini, welche durch schöne Melodik und ganz vorzügliche Reproduction das Publicum auf das Lebhafteste fesselte. Den Schluß bildete Schubert's großes Quintett für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelle, bei welchem Hr. Grützmacher ebenfalls mitwirkte. Auch dieses interessante Werk gewährte, wie die sehr anhaltenden Beifallsbezeigungen bewiesen, Kennern und Laien hohen Genuß. — .....t. —

Paris.

(Ballonbrief.) Trotzdem die Schaaren unserer Orchestermusiker durch die unsinnige Vertreibung aller Deutschen wie durch Tod, Verwundung und Erkrankung stark gelichtet worden sind, gelang es doch Pasdeloup, Sonntag den 23. October die Wintersaison seiner bekannten Volksconcerte zu eröffnen. Mehr als 6000 Personen füllten die stufenweise sich erhebenden Plätze des Saales und eine beinahe eben so starke Anzahl von Menschen mußte an der Casse zurückgewiesen werden. Trotzdem uns die Deutschen belagern, hat doch

die deutsche Musik Nichts in der Gunst des Pariser Publicums verloren. Beethoven und Haydn wurden mit begeistertem Beifall begrüßt, während das Publicum sich gegen Auber, den nationalen Componisten ziemlich kalt zeigte. Pasdeloup's Concerte sind aber auch das einzige nennenswerthe künstlerische Lebenszeichen unserer denkwürdigen Zeit. Fast alle anderen musikalischen Kundgebungen haben mit dem Begriffe Kunst kaum etwas gemein. Die Theater sind geschlossen und in Ambulancen ꝛc. verwandelt. In einem oder dem andern sollte zur Abwechslung endlich einmal wieder gespielt werden, an Opernvorstellungen jedoch möchte schon wegen Mangel an hervorragenderen Sängern jetzt kaum zu denken sein. In der großen Oper sollten vom 3. an bei Oellampen und Talglichtern sowie ermäßigten Preisen (20—100 sous) wenigstens Concertvorstellungen mit Hülfe von Rossini, Auber und Meyerbeer versucht werden. Ob und wann diese Zeilen in Ihre Hände gelangen, muß ich der günstigen Laune der Lustgötter und des Ballons überlassen, welchem ich sie anvertraue. — C.

Florenz.

Päër's Camilla ist nun doch noch gegen meine in der letzten Corresp. ausgesprochene Erwartung im Teatro Niccolini ermöglicht worden, obgleich der Erfolg davon sich grade nicht zu den erfreulichen rechnen läßt. Auch zugegeben, daß deutsches Publicum schwerlich jetzt noch an der Camilla hinlängliches Gefallen finden würde, so kann man doch immer, italienischen Zuhörern gegenüber, der Oper, die ja reich an wohlklingenden Melodien und nicht ohne Charakteristik ist, eine warme Aufnahme versprechen. Daß diese das Werk im Teatro Niccolini nicht fand, lag einmal an dem unvollkommenen Ganzen der Aufführung, zum anderen an der vorhergegangenen Beeinflussung des Publicums durch die Presse, die oft genug hervorgehoben hatte, daß diese Oper „der alten Schule" angehöre. Was die einzelnen Leistungen anbetrifft, so waren die der HH. Ristori (Gennaro) und Baucardé (Graf Loridan) recht befriedigend; nur übernahm sich Letzterer mehrere Male, lediglich in der unverkennbaren Absicht, nicht ohne Applaus die Scene zu verlassen. Auch Frau Albertini-Baucardé verdiente mit Recht den Beifall und die Blumenspenden welche ihr zu Theil wurden. Die Camilla hat die Herbstsaison im Niccolini beschlossen. Ob Herr Natali in der Carnevalssaison wieder Opern „älterer" Meister vorführen wird, wissen wir nicht, wünschen es aber recht sehr in der Erwartung, daß dabei der Werke Cimarosa's nicht vergessen wird.

Die Pergola hat ihre Saison mit Petrella's Jone eröffnet. Diese Oper, seiner Zeit, d. h. vor zehn resp. elf Jahren in den verschiedenen Theatern der großen italienischen Städte mit ziemlichem Enthusiasmus aufgenommen, hat kein besonderes Interesse mehr für sich, nachdem der Reiz der Neuheit geschwunden. Die Execution war eine ganz vortreffliche. Die Primadonna Mad. Bianchi-Montaldo ist eine schöne Jone mit äußerst sympathischer Stimme, deren Fülle, Kraft und Glockenreinheit noch gehoben wird durch die Präcision und Accuratesse ihres Gesanges. Der Tenor Bulterini (Glaucus) sowie der Baryton Silenzi (Arbaces) leisteten mit ihren starken und wohlklingenden Stimmen Beachtenswerthes. Die Chöre und das Orchester waren gut. Die nächste in der Pergola zur Aufführung kommende Oper wird Ruy Blas von Marchetti sein.

Die Aufführung von Donizetti's Lucia di Lammermoor im Pagliano muß ich erwähnen, weil in derselben die von uns schon früher mehrfach erwähnte Sängerin Frl. Helena Sari debütirte (in der Titelrolle), freilich nicht mit wünschenswerthem Erfolge. Ich hatte dies nicht erwartet, kann aber die Thatsache nicht läugnen und glaube, daß Frl. Sari als Concertsängerin, nicht aber auf der Bühne am Platze ist. Zu den Effecten, welche italienische Opern bieten und italienisches Publicum verlangt, reichen ihre Kräfte namentlich in einem so großen Theater nicht aus; vor Allem aber finden die sonstigen Vortheile ihrer Stimme, ein wundervolles gutgeschultes mezza voce sowie die ihr grade eigenthümliche lyrische Weichheit und Empfindung keine Beachtung, da dem großen Publicum der Sinn dafür fehlt.

Im Teatro Rossini füllt Verdi's Ernani die kleinen Räume alle Abende. Frl. Mariani und Hr. Romanelli in den Hauptrollen bieten in Spiel und Gesang Vortreffliches. Abscheulich aber ist das Benehmen des Publicums, welches in diesem Theater nur zusammenzukommen scheint, um sich zu amüsiren durch — und das ist im Interesse der Kunst äußerst beklagenswerth — offen und ungescheut betriebenes Vexiren der Sänger. Freilich giebt es auch hier Gestalten, die allabendlich wie die Berliner Schutzleute und Leipziger Polizei auf den stereotypen Plätzen Posto fassen, aber auf Handhabung von Instructionen, wie dies in Deutschland mit Erfolg geschieht, scheinen sie sich leider nicht einlassen zu dürfen. —

Bülow, welcher vorläufig seine beabsichtigte Concertreise nach Holland, wohin er unter ebenso großen als schmeichelhaften Anerbietungen eingeladen war, noch aufgeschoben hat, wird in diesem Monat im Verein mit den den Lesern d. Bl. bereits bekannten HH. Giovacchini (Violine) und Sbolci (Violoncell) drei Soiréen veranstalten, in denen nur Beethoven'sche Werke in historischer Reihenfolge vorgeführt werden sollen. Die Soiréen werden im Saale der „Gesellschaft für Ausführung classischer Musik" am 14., 21. und 25. d. M. stattfinden und zwar mit folgendem Programm: Erster Abend (erste Periode): Emoll-Trio Op. 1 No. 3, Violinsonate Op. 24, Sonate quasi Fantasia Op. 27 No. 1 und Violoncellsonate in Gmoll Op. 5 No. 2. Zweiter Abend (zweite Periode): Violoncellsonate Op. 69, Appassionata in Fmoll Op. 57, Trio Op. 70 No. 2 und Violinsonate in Amoll Op. 47. Dritter Abend (letzte Periode): Violinsonate in Gdur Op. 96, Violoncellsonate in Ddur Op. 102 No. 2, Cmoll-Sonate Op. 111 und Trio Op. 97. Das Unternehmen, für hiesige Verhältnisse an und für sich ein gewagtes, kann nur mit und durch Bülow auf Erfolg rechnen. Derselbe wird sicher auch nicht fehlen. Noch bemerke ich, daß B. für den 17. Dec. nach Mailand zur Beethovenfeier eingeladen ist, um das große Concert (mit dem ganzen Orchester der Scala) zu dirigiren. Gearbeitet wird auch zur Zeit in Florenz, um, wenn auch vielleicht etwas später als am 17. Dec., eine größere und würdige Beethovenfeier zu veranstalten. —

K. R—e.

Leisnig.

Ein hier am vorigen Sonntag durch Hrn. Cantor Sterzel veranstaltetes Kirchenconcert kann in jeder Beziehung als ein gelungenes betrachtet werden, und ist es dankend hervorzuheben, daß derselbe eine so anerkennenswerthe Thätigkeit in Heranbildung gesanglicher Kräfte entwickelt, wie diese in den trefflich durchgeführten schwierigen Chören zur Geltung gelangten, welche einen Theil des sehr gut ausgewählten Programmes bildeten. Zur Aufführung kamen: Phantasie und Fuge von S. Bach, vorgetragen von Hrn. Organisten Hauschild, „Sei stille dem Herrn", Arie aus dem Oratorium „Elias" von Mendelssohn, gesungen von Frl. Elisabeth Müller aus Oldenburg, Recitativ, Terzett und Chor aus dem Oratorium „Christus" von Mendelssohn, geistliche Arie von Stradella und „Wenn ich ihn nur habe", geistliches Lied von Dietrich, gesungen von Frl. Müller, Ave verum von Mozart und „Mache dich auf, werde Licht", Chor aus dem Oratorium „Paulus" von Mendelssohn. Namentlich dürfte Mozart's sehr entsprechend zum Vortrag gebrachtes Ave verum wohl allgemein angesprochen haben und würde eine Wiederholung desselben gewiß beifällig aufgenommen werden. Was die Leistungen der Altistin Frl-

Müller aus Oldenburg anlangen, so übertraf dieselbe die gehegten nicht geringen Erwartungen und verschaffte den andächtig lauschenden Zuhörern einen Genuß, wie er den Bewohnern kleinerer Städte nur selten zu Theil wird. Auch können wir nicht unterlassen, der meisterhaften, durch unsere schöne Orgel unterstützten Vorführung der Bach'schen Composition zu gedenken. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Basel. Am 16. zweites Abonnementconcert: Festouverture von Wagner, Freischütz-Arie und Lieder von Brahms und Schumann (Frau Walter-Strauß), Serenade für Streichorchester von Volkmann und Pastoral-Symphonie von Beethoven. —

Berlin. Am 12. erste Symphonie-Soirée der königl. Capelle. Durchweg Werke von Beethoven, nämlich: zweite Symphonie, zwei Märsche aus „Die Ruinen von Athen", Leonoren-Ouverture No. 1 und achte Symphonie. — Am 17. zweite Quartett-Soirée der HH. Joachim, Schiever, de Ahna und Müller im Saale der Singakademie: Ddur-Quartett (No. 10) von Mozart, Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle in Bdur von Brahms und Emoll-Quartett von Beethoven. — Am 19. unter Eckert's Leitung großes Concert zum Besten der Invalidenstiftung: Ouverture „zur Weihe des Hauses" von Beethoven, Emoll-Concert von Chopin (Tausig), Lieder (Frau Ravené), Manfred-Impromptu für zwei Claviere von Reinecke (Tausig und Fr. v. Schleinitz) und „Walkürenritt" von Wagner. —

Breslau. Am 1. zweites Abonnementconcert des Orchestervereins mit Tausig; zur Aufführung kamen: „Aschenbrödel" Märchenbild für Orchester von Damrosch, Coriolan-Ouverture von Beethoven, Amoll-Symphonie von Mendelssohn, Emoll-Concert von Chopin und Rhapsodie von Liszt. — Am 15. drittes Abonnementconcert des Orchestervereins: Haydn, Molique, Mendelssohn, Schumann &c. —

Brünn. Die dortige Concertsaison wurde am 30. v. M. durch das dritte diesjährige Concert des Musikvereins eröffnet, und zwar mit der Emoll-Symphonie von Beethoven (zum ersten Male), und Mendelssohn's „Athalia". Am 20. d. M. folgt eine Quartettproduction der Florentiner, am 27. eine vom Musikverein veranstaltete Beethovenfeier mit der Neunten Symphonie (ebenfalls zum ersten Male), und am 4. Dec. ein Concert des Männergesangvereins mit Wagner's „Liebesmahl der Apostel" (ebenfalls Novität). Nur so fortfahren. —

Detmold. Ein merkwürdiges Programm hatte das zweite Abonnementconcert: Ouverture zu „Der vierjährige Posten" von Reinecke, La chasse, Concertino für zwei Hörner von Lindpaintner, sodann Gebet von Himmel, „Der Mönch" von Meyerbeer, ungarische Violin-Melodien von Hauser (Bargheer), ein Adagio von Spohr und Beethoven's zweite Symphonie. —

Hamburg. Am 23. erstes Abonnementconcert der Singakademie unter v. Bernuth mit Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden und Frl. Brandt aus Berlin: der 3. Act aus „Armide" sowie „Paradies und Peri" von Schumann. — Am 9. zweites Concert von J. Lotto: zweites Violinconcert von Lotto &c. —

Laibach. Beethovenfeier, veranstaltet von der philharmonischen Gesellschaft am 12. und 13. Nov. unter Mitwirkung des Damenchors und des Männergesangvereins von Cilli sowie mehrerer auswärtiger Künstler unter Leitung des Md. A. Nedvéd vom landschaftlichen Theater. Programm des ersten Concerts: Prolog, Fidelio-Ouverture, „Meeresstille und glückliche Fahrt", Violinconcert (Julius Heller), Ah perfido (Frau Frankenberg, Mitgl. d. Theaters), Chorphantasie (Clavier: J. Zöhrer, die Soli: Wilhelmine Pachmann, Marie Schöppl und Rosa Fischer, Dr. F. Keesbacher, V. Zegnar und J. Schulz), Männerchor „Ehre Gottes" und Schlußchor aus „Christus am Oelberge". Zweites Concert: Emoll-Symphonie, „Mignon" und „Neue Liebe, neues Leben" (Frau Leop. Gregoric), „Andenken" und „Mit einem gemalten Bande" (Alex. Rübinger, Mtgl. d. Theaters) sowie „Die Ruinen von Athen" (Frau Leop. Gregoric, HH. J. Schulz und Novotni). —

London. Das dritte und vierte Crystallpalast-Concert brachten u. A. Beethoven's dritte und vierte Symphonie und das Emoll-Concert (Agnes Zimmermann) sowie Schumann's Genovefa-Ouverture Für das fünfte und sechste Concert waren u. A. bestimmt: sämmtliche vier Ouverturen zu „Leonore" und „Fidelio", die Ouverture Op. 124, die fünfte Symphonie, die Cdur-Messe und der „Liederkreis". — Die Sacred harmonic Society hat zum 16. Dec. die Aufführung von Beethoven's Cdur-Messe und „Christus am Oelberge" angekündigt. — Die Monday popular Concerts beginnen am 14. mit Frau Norman-Neruda an der Spitze. —

New-York. Die Philharmonic Society hat am 11. unter Direction von Carl Bergmann ihre 29. Saison begonnen. Das wahrhaft hervorragende Saison-Programm enthält an Symphonien: die vierte und achte von Beethoven, „Tasso" von Liszt, „Ocean" von Rubinstein, „Im Walde" von Raff, die Esdur von Schumann und Hmoll von Schubert; an Ouverturen zu „Tannhäuser" von Wagner, zum „römischen Carneval', von Berlioz und zu „Sacuntala" von Goldmark, Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, zu „Aladin" von Reinecke, zu „Medea" von Bargiel, „Im Hochland" von Gade, zu „Macbeth" von Heinefetter &c. —

Riga. Die Concertsaison hat mit dem ersten Concert der musikalischen Gesellschaft begonnen, welches u. A. die Musik zu Beethoven's „Ruinen von Athen" brachte. Eine Aufführung von Schumann's „Paradies und Peri" steht in Aussicht. Auch werden Vorbereitungen zu einer Beethovenfeier getroffen. —

Torgau. Am 12. patriotische Kammermusiksoirée, gegeben von den Herren Stadtmusikus Krumbholz aus Schkölen, Stadtmusikus Weichhold, den k. russ. Kammermus. Friedrich, Hertel und Rosenbach aus Petersburg, dem Musikl. Grunicke aus Landau und dem Gymnasialchor unter Leitung von Dr. Taubert: Fdurquartett von Beethoven, Serenade von Haydn, Männerquartett von Claudius, Chor aus dem Oratorium „Eli" von Costa, Soli von Schumann, Servais und Kullak und Mozart's Gmoll-Quartett. —

Wien. Am 6. in der Hofkapelle: Messe, Graduale und Offertorium von J. P. Gotthard. —

Wiesbaden. Ein wohlthätiges Concert unter Cpllm. Jahn's Leitung fand am 29. v. M. statt; u. A. kamen Beethoven's neunte Symphonie und Wagner's Faust-Ouverture zur Ausführung. —

Personalnachrichten.

— Fr. v. Münch-Bellinghausen, bisheriger Intendant der beiden Wiener Hoftheater, hat seine Entlassung nebst dem Orden der eisernen Krone erster Classe erhalten. Als artistischer Director des Hofburgtheaters wird vielfach Heinrich Laube genannt. —

— Capellm. Mannsfeld in Cassel hat mit seiner Capelle einen Engagementsantrag nach Petersburg auf drei Jahre (vom 15. April 1871 an) abgeschlossen. —

— Die Wiener Singakademie und der dortige akademische Gesangverein haben in ihren soeben abgehaltenen Generalversammlungen beiderseits R. Weinwurm von Neuem zu ihrem Chormeister gewählt. —

— Die bereits S. 421 erwähnte Pianistin Frl. Spindler aus Dresden hat in der letzten Abendunterhaltung des Leipziger Conservatoriums mit ungewöhnlichem Beifalle gespielt. —

— Flötist Böhm, der bekannte Erfinder der Böhm'schen Construction feierte kürzlich, körperlich wie geistig noch durchaus rüstig, in München seine goldene Hochzeit. —

— In Pest ist der ungarische Componist Mosonyi gestorben. An seine Stelle hat Baron Orczy Robert Volkmann in die Opern-Beurtheilungscommission berufen. —

Vermischtes.

— Die Gagen der Orchester- und Chormitglieder des Wiener Hofoperntheaters (s. S. 422 ob.) sind, letztere allerdings erst nach bedenklichem Striken (der Chor brummte während einer Opernvorstellung, anstatt zu singen), erhöht worden. Aus mehreren Städten hört man Gleiches, und es ist nur ein Act der Billigkeit, endlich die meist kümmerliche Existenz unserer Orchester und Chöre zu bessern. Auch in Leipzig, dessen Stadttheaterorchester Stellen mit einem monatlichen Gehalte von achtzehn Thalern aufzuweisen hat, dürfte eine Veränderung anzurathen sein. —

— Setzer und Corrector der „Zellner'schen Bl. f. Th. u. M." liegen sich in No. 88 mit den preußischen Theaterintendanten in den Haaren, denn sie verzeichnen dort als solche Hrn. v. Carlsberg (statt Carlshausen) aus Cassel und Hrn. v. Brochart (statt Bronsart) aus Hannover. —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.

12. Mendelssohn.

1.*)

Berlin den 20. December 1821.

Ein Waldteufel.

Hier schicke ich Ihnen den Waldteufel. Sie befehlen — es geschieht. Haben Sie die Güte ihn meinem allerliebsten kleinen Kamaraden als ein kleines Weihnachtsgeschenk zu geben. Doch möchte ich Ihnen rathen diesen Brummteufel mit Bann zu bestricken, denn in der Stube gewährt er keinen Ohrenschmaus; im Freien, auf dem Berliner Weihnachtsmarkte, wo man diese Lärmmacher zu Hunderten findet, und hört, geht das Gebrumme noch eher an. Ich wünschte wohl (aus purem Eigennutz) Sie wären hier, und könnten sich von der Wahrheit überzeugen. Waltern würde der Markt, die Lichter, das Spielzeug, das Geknarre, Geknurre, Gebrumme, Geschrei, der Waldteufel und Kinder nicht übel gefallen. Und wenn der Herr Kammerrath den berühmten Ypsilanti überdrüssig werden will: er komme nur nach Berlin, und gehe auf den Weihnachtsmarkt, da hört man ihn mit und ohne Variazionen. Ihm möchte wohl die Freude auf allen Gesichtern, sowohl der Geber als der Empfänger das liebste beim ganzen Spaß sein. Dies Jahr würden Sie gerne auf den Markt gehen, da er dies Jahr sehr glänzend ist, und da wir bis heute, den 20sten December, noch nicht mehr als einen Grad Kälte gehabt haben.

So weit der Berliner Weihnachtsmarkt. Volti Subito.

Was macht ganz Weimar?

Welche wichtige Frage.

Der Geburtstag meines Vaters war den 11ten dieses. Wir schenkten was in unseren Kräften stand. Alle Freunde schenkten auch. Doch ein Geschenk übertraf alle, wie natürlich. Der Brief des Herrn Geheimrath kam diesen Tag an. Daß er zuweilen des Nachmittags eine kleine Wendung des Kopfes macht, kann ich mir kaum schmeicheln, wäre ja viel zu viel Ehre für meine Krabbeleien, und trotz seiner Güte kann ich es kaum glauben. Dürft ich wohl wagen ihn an das versprochene Blättchen für mein Buch zu erinnern?

Tausend Grüß für Fräulein Adele. Wir freuen uns alle auf den Hexenbesen wie auf Heilig-Abend, wenn ich mich dieses matten unpoëtischen Gleichnisses bedienen darf. Jeder der zu uns kommt muß die Tonleiter sehn (also bewundern, mich also beneiden). Varnhagen sah es dieser Tage, und fuhr ein wenig zurück. Doch nach einiger Zeit brachte er meiner Schwester eins, das ein Gegenstück zum Ihrigen sein soll. Fein ist es sehr, wie alles was er schneidet, doch in Rücksicht auf die Gruppirung und besonders auf die Idee steht es dem Ihrigen weit, weit nach.

Empfehlen Sie mich doch Herrn und Mad. Eberwein; hätte ich Ohren, die bis nach Weimar hören, ich würde Sie um Mitternacht bitten.

Grüßen Sie, wenn ich bitten darf, den Wolf von

Ihrem

ergebenen

F. Mendelssohn.

[Adresse:] Ihrer Hochwohlgeboren
der Frau Kammerräthin
v. Goethe gebohren v. Pogwich [Pogwitz]
zu Weimar.
Nebst einer kleinen Schachtel
in Wachsleinwand gez. v. G.
enthaltend Spielsachen. franco.

*) Original auf der Hofbibliothek in Carlsruhe unter den Autographen des verstorbenen Bergraths Schuler aus Jena. Der zwölfjährige Knabe war damals in Weimar gewesen, vom „Herrn Geheimrath" auf das liebevollste aufgenommen worden, weil ihn Zelter empfohlen hatte. Goethe's Enkel Wolf und Walther waren seine Spielcamaraden gewesen. Er sendet ihnen zum Weihnachtsfest den bekannten Berliner Waldteufel.

2.*)

Ostende den 29. May 1842.

Lieber Dr. Becher

Auf das Dampfboot wartend, das meine Frau und mich nach England bringen soll, will ich Ihren mir nachgeschickten freundlichen Brief beantworten, weil ich in London schwerlich Zeit dazu während den ersten Tagen finden würde. Doch denke ich den Brief mit dahin zu nehmen, um Ihnen noch von Klingemann und Benecke Nachrichten hineinzuschreiben. Aber warum fangen Sie auch einen ersten Brief seit langer Zeit mit einem faulen ovo an, nicht lieber von irgend einem frischen, wohlschmeckenden? Ich weiß nicht, was das für ein Artikel von Heine ist, von dem Sie sprechen, und habe mich also recht darüber geärgert, weil Sie mir schrieben, daß Sie es gethan hätten. Sie wollen so freundlich sein, mich wieder dagegen zu vertheidigen; aber bitte thun Sie das doch nur im Falle er so gut oder so böse ist, daß Sie dergleichen gradezu nothwendig finden — auch nach reiflicher Ueberlegung nothwendig finden. Eigentlich ist es doch immer am besten gar nicht zu antworten und immer neue und bessere Musik zu bringen; das möchte ich gern nach Kräften thun, aber außerdem von allem Oeffentlichen so entfernt gehalten sein, als nur irgend möglich.

Verzeihen Sie mir auch darum, lieber Dr. Becher, wenn ich Ihnen den gewünschten Artikel über das Düsseldorfer Musikfest nicht schicken, und überhaupt zu Ihrem Unternehmen in der von Ihnen angedeuteten Art nicht so beitragen kann, wie ich wohl möchte. Daß es mir an Theilnahme für alles, was Sie beginnen, und für jeden Ihrer Schritte und Ihrer Gedanken niemals fehlen wird oder gefehlt hat, brauche ich Ihnen nicht erst zu sagen; Sie sind davon aus guter alter Zeit her hoffentlich für immer überzeugt. Aber es ist mir schlechterdings unmöglich an einer musikalischen Zeitung, wenn auch nur indirect, den geringsten thätigen Antheil zu nehmen. Vor allem weil ich gar zu lebhaft fühle, daß es mir unmöglich ist, dann auch weil ich in ähnlichen Fällen (namentlich bei Breitkopf und Härtels) mich so hartnäckig dagegen gewehrt habe auch nur eine Meinung zu sagen oder einen Rath zu geben, daß ich auch deshalb von der einmal gefaßten Meinung nicht abgehen darf, selbst wenn ich dazu im Stande wäre. Daß ich den mir übersandten Auftrag an Klingemann jedoch ausrichten werde, versteht sich von selbst, und ich hoffe wie gesagt, Ihnen noch in diesem Briefe seine Antwort mitzutheilen, wenn er nicht selbst schreiben kann.

Tausend Dank haben Sie für das Interesse womit Sie meine Wünsche bei Prechtler unterstützt haben. Das ist gar zu lieb und freundlich von Ihnen. Schon Mechetti schrieb mir davon. Bis jetzt ist mir aber kein Paket und nichts zu Gesichte gekommen; doch wird mir von Berlin alles pünktlich nachgeschickt, daher hoffe ich jeden Tag darauf. Ja wohl wärs gut, wenn ich eine Oper schriebe; und nichts könnte mich für den Augenblick so ganz und gar in Anspruch nehmen wie das. Aber eben deshalb muß ich mit dem Gedicht (wie Sie sagen) allzuängstlich sein — ich meine, ich kann gar keins zu componiren unternehmen, das mich nicht ganz und gar ausfüllt. Gebe Gott mir ein solches nur durch Ihre Güte! Dann soll es aber auch so recht von Herzen dran gehen.

Kein wahres Wort ist daran, daß ich für Paris eine Oper schreibe und daß Scribe mir einen Text dazu gemacht hat; das konnten Sie sich ja denken. Kommt denn diese Nachricht auch aus der allgemeinen Zeitung? Dann scheint sie sichs ja recht angelegen sein zu lassen, mir Unwahrheiten nachzusagen, denn eben daher kam eine Nachricht mit der mich vor kurzer Zeit alle Menschen quälten und verdrossen: daß ich mich um die Thomas Cantorstelle in Leipzig bewürbe, und die und die Mitbewerber hätte, und die und die Schritte gethan hätte, da war auch keine wahre Sylbe daran, und das verdroß mich eben.

Gern möchte ich aus Berlin wieder fort, denn ich liebe das Leben dort nicht und bin verfremdet mit den Menschen und dem Wesen. Aber ich sehe nicht ein, wie ich wieder fortkommen soll, da auf mehrere Versuche und Anfragen der Art mir der König die Antwort gegeben hat, ich möge thun was ich wolle und auch nicht thun, was ich wolle, nur in Berlin wohnen bleiben solle ich, darauf bestände er. Daß ich mit der Oper nichts zu thun bekomme ist jedenfalls bestimmt, das Wahrscheinlichste ist mir aber, daß ich überhaupt nichts da zu thun bekomme, und auf das ganze dortige Musiktreiben ohne den geringsten Einfluß bleibe. Dabei würde ich freilich alle meine Zeit

*) Nach dem Original im Besitz des Herrn Julius Radesey in Wien. Becher ist der bekannte 1848 in Wien erschossene Schriftsteller.

zum Componiren frei, und den Sommer über Urlaub, und Geld vollauf bekommen; ob es aber trotz aller solcher Vortheile recht wäre in einer Stadt zu bleiben wo es so gar schlimm mit Musik und Musikern aussieht, ohne die bestimmte Aussicht helfen und bessern zu können, das weiß ich doch nicht und davor warnt mich eigentlich ein inneres Gefühl, denn es ist doch nur der Egoismus, der da zum Bleiben räth, und grade an dem leidet alles in Berlin, und grade durch den ist alle Musik dort so entsetzlich undeutsch und entartet geworden. Wieder ist es schwer solche Anerbietungen, und von einem so liebenswürdigen und geistreichen Manne, wie der jetzige König ist, auszuschlagen — und diese Ungewißheit hat mich zeither gar sehr gequält. Wenn Sie Zeit haben, schreiben Sie mir doch einmal nach London an Beneckes Adresse wie Sie die Sache ansehen, oft ist einem Dritten dergleichen viel klarer, als dem der darin befangen ist; ich kann trotz alles Grübelns noch nicht hell darin sehen und zu keiner Klarheit kommen. Und nun genug für diesen Abend, und das Weitere so Gott will in den nächsten Tagen aus Beneckens Hause.

London d. 3. Juni aus Beneckens Hause. Das Datum enthält schon unsere glückliche Ueberfahrt und Ankunft, und nun nur noch mit 2 Worten, daß ich alle hiesigen Freunde wohl und unverändert angetroffen, und wie Sie mir es empfohlen Benecke und Klingemann Ihren Brief der Hauptsache nach mitgetheilt habe. Ersterer reist übermorgen nach dem Continent, und wird auch Wien vielleicht berühren und Sie dann jedenfalls aufsuchen. Letzterer sagte er habe schon so viel Versprechen der Art, sogar an Sie schon, gegeben und nicht gehalten, daß er jetzt mal lieber versuchen wolle keins zu geben, vielleicht werde dann etwas daraus. Leider weiß ich aus Erfahrung wie schwer und ungern er sich dazu entschließt, etwas aufzuschreiben, und so glaube ich, daß Sie wenig von ihm in dieser Hinsicht zu erwarten haben; denn auch darin scheint er mir unverändert, sowie freilich auch in all seinen schönen und herrlichen Eigenschaften. Und nun genug für heut. Grüßen Sie die dortigen Freunde, vor allen Hauser wenn Sie ihn sehen viel tausendmal und herzlich von mir. Auch Fischhof nicht zu vergessen!*) Und nun auf vergnügtes Wiedersehen.

Immer Ihr ergebenster
Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Herrn Dr. A. J. Becher
Adr. Herrn Mechetti qu. Carlo.
in
Wien.

*) Hauser ist wohl der spätere Director des Münchener Conservatoriums, Fischhof der bekannte musikalische Sammler.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Aug. Winding, Op. 15. **Genrebilder** für Pianoforte. Heft 1. 25 Ngr. Heft 2. 20 Ngr. — Einzelne Nummern à 5 und $7^1/_2$ Ngr. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Diese zwölf fein ausgearbeiteten Stücke für Clavier sind für Spieler nicht gewöhnlichen Geschmackes und Schlages. Nicht als ob dieselben ungewöhnliche Technik und Auffassung erforderten, sondern weil sie ebenso fein, wie sie gearbeitet sind, auch vorgetragen werden müssen. Der Spieler muß, da sie keine Ueberschriften tragen, sich selbst einen Vorwurf, eine Idee dazu bilden, dieselbe in jene hineintragen und sie zur Geltung zu bringen wissen, was ihm nicht schwer fallen dürfte, da der Componist seine Gedanken logisch gut entwickelt und nicht von Einem auf das Andere überspringt. Ref. hat dieselben in dieser Weise behandelt und es ist ihm dabei mancher Gedanke, musikalisch verklärt und erläutert, vor die Seele getreten. Ernst, düsterer Ernst, Wehmuth, Trauer, Melancholie, Aufschwung, Freude, Humor, Scherz, und wie die Namen zur Feststellung von Begriffen, Empfindungen und Gedanken alle heißen mögen, leuchten aus diesen Ergüssen eines musikalisch reich begabten Gemüthes hervor. Wenn für die Zukunft noch freieres Gestalten und noch größere Klarheit an den Autor dieser Bilder herantritt, werden wir, namentlich wenn derselbe auch die humoristischen Saiten seines Gemüthes anschlagen läßt, noch vieles Charakteristische oder Ergreifende von ihm zu hören bekommen. Aber auch für diese Spenden wird ihm der Dank denkender, nicht nur für äußere Klangschönheit empfänglicher Clavierspieler zu Theil werden. —

Für Violoncell und Pianoforte.

Louis Schlösser, Op. 40. **Nachklänge aus dem Süden.** Drei Tonstücke für Violoncell und Pianoforte. No. 1 und 2 à 20 Ngr. No. 3. 1 Thlr. Wien, Haslinger.

Diese drei Stücke betiteln sich: „Serenade", „Auf den Lagunen" und „Il Lazzarone". Nach unserer Meinung hat der Componist in allen dreien den richtigen Ton und Charakter getroffen und angeschlagen. Insbesondere spricht uns die musikalische Zeichnung der Lagunen an. Hr. Schl. versteht sein Instrument zu behandeln, geht nie über dessen Grenzen und Leistungsfähigkeit hinaus und giebt auch dem Pianoforte seinen nicht unansehnlichen Theil, sodaß dasselbe nicht nur als trockenes Begleitungs-Surrogat dabei erscheint. Melodische und harmonische Extravaganzen sind ebenfalls nicht vorhanden, dagegen könnte bezüglich des harmonischen Elementes zuweilen Neueres und dadurch Interessanteres an die Stelle treten. Doch behaupten wir, daß jede Nummer bei gutem Vortrage diejenige Stimmung erzielt, welche ihre Ueberschrift andeutet. Unsere Literatur ist nicht überreich an Sachen dieser Art; denn entweder sind solche platt und nichtssagend, oder überschwänglich, ohne schließlich im Eindrucke irgend etwas Anderes zurückzulassen, als ein Gefühl von Leere und Unbehaglichkeit. —

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Jos. Rheinberger, Op. 26. **Sieben Lieder** für eine mittlere Stimme mit Clavierbegleitung. 25 Ngr. Einzeln à 5 und $7^1/_2$ Ngr. Leipzig, Fritzsch.

Bei jedem neuen Werke J. Rheinberger's sind wir gespannt, was dasselbe in seinem jedesmal reichen Innern birgt. Nach Kenntnißnahme alles Dessen, was sein reicher musikalischer Geist in Kurzem geschaffen, berechtigt alles zu den schönsten Hoffnungen. Auch diese Lieder legen Zeugniß davon ab, daß der reiche Quell seines musikalischen Schaffens noch heiter, rein und ungetrübt fließt. Ueberall, wo er eine Ader öffnet, strömt gesundes Blut; sowohl in der Singstimme, als auch in der Begleitung hören wir nichts Ueberschwängliches, aber etwas, was wir eben noch nicht gehört haben. Und das will bei dem großen Liedersegen unserer Zeit, wo man entweder Ungenießbares zu sehen und hören bekommt, oder schon oft Dagewesenes in den Kauf nehmen muß, viel sagen. Rh. ist auch glücklich in der Wahl der Texte. Er bringt neue, welche den Sänger sowohl als den Spieler angenehm überraschen, oder er componirt alte, längstbekannte so, als wären sie neu geworden. In dem genannten Hefte finden wir ein stimmungsvolles Herbstlied von Karl Stieler: „Es ist die bunte Flur gebleicht". Ihm folgt ein zartes Frühlingsgedicht: „Was in der Brust mir schlägt", in welchem sich Gesang und Begleitung auf das Zarteste begegnen. Eigenthümlich componirt ist ferner das schon früher von Andern gehörte: „Mein Schatz ist eine rothe Ros'" von R. Burns. Von treffender Wirkung (in Hdur) ist „Träumen im Winter" von Ottilie Stieber. Desgleichen fand Lenau's „Drüben geht die Sonne scheiden" an Rh. einen guten Interpreten und Tiedge's Ständchen: „Alles ruht. Wie abgeschieden, abgelöst ist jedes Joch" hätte wohl nicht geglaubt, noch einmal aus der Vergessenheit gezogen und so schön in Musik gesetzt zu werden. „Im Garten" von Halm („Ich poch' an deine Thür'") aber bildet einen sangreichen Schluß des Ganzen, an welchem wir, wie bei fast allen Erzeugnissen Rh.'s außerdem wohlbemessene Modulation hervorheben. Dieses Opus 26 zählt jedenfalls zu seinen gelungensten Productionen. — R. Sch.

Grosse

BEETHOVEN-BÜSTE

von **Ludwig Albrecht**

in Gyps ausgeführt 1' 16" hoch und 1' 3" breit.

Netto-Preis 20 Thlr. (ohne Verpackung).

Diese Colossal-Büste Beethoven's erregte in Weimar zur Tonkünstlerversammlung allgemeine Bewunderung.

Leipzig, Verlag von **C. F. KAHNT.**

Die **Pianoforte-Fabrik** von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

hält ihre anerkannt trefflichen Pianofortes aller Gattungen, in Flügel-, Tafel- und aufrechter Form

zum Weihnachtsfeste

bestens empfohlen. Preislisten stehen zu Dienst.

Neue Musikalien

(Nova No. 6. 1870)

im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., Sarabanden zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik zu Leipzig für Violine mit Pianoforte- oder Orgelbegleitung bearbeitet von Ferdinand David. Heft 1. 25 Ngr. Heft 2. 20 Ngr.

Chopin, Fréd., Op. 6. u. 7. Mazurkas pour le Pianoforte. (2me Édition en octav.) netto 15 Ngr.

—— Op. 9. Trois Nocturnes pour le Pianoforte. (2me Edition en octav.) netto 10 Ngr.

—— Op. 10. Douze grandes Etudes pour le Pianoforte. (2me Édition en octav.) netto 1 Thlr.

Hartmann, Emil, Op. 12. Andante et Allegro pour Piano et Violon. 1 Thlr.

Molique, B., Op. 71. (Oeuv. posth.) Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. 3 Thlr.

Reinecke, Carl, Op. 106. Aus der Jugendzeit. 8 Tonbilder für das Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

—— Op. 107. Ein neues Notenbuch für kleine Leute. 30 leichte Clavierstückchen. Heft 2. 25 Ngr.

Rietz, Julius, Op. 48. Offertorium (Laudate Dominum) für Bariton-Solo, Chor und Orchester. Partitur. 17½ Ngr.
Orchesterstimmen. 17½ Ngr.
Chorstimmen (à 1¼ Ngr.) 5 Ngr.
Clavier-Auszug. 20 Ngr.

Willmers, Rudolf, Op. 128. Mondschein-Fantasie für Piano. 15 Ngr.

Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Küster, Herm., Populäre Vorträge

über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils. Mit erläuternden Beispielen. I. Cyklus: Die einfachsten Tonformen. gr.-8. geh. 1 Thlr. 24 Ngr.

Soeben erschien im Verlage des Unterzeichneten:

Zur Säcular-Feier Beethoven's.

Cantate.

Gedichtet von **Adolph Stern,**

componirt für

Chor, Soli und Orchester

von

FRANZ LISZT.

Zum ersten Male aufgeführt bei der Tonkünstlerversammlung in Weimar am 29. Mai 1870.

Partitur Pr. 4 Thlr. Netto.

Clavierauszug Pr. 2 Thlr. Chorstimmen Pr. 1 Thlr. 2½ Ngr.

Die Chorstimmen sind in beliebiger Anzahl zu haben.

Leipzig, bei **C. F. KAHNT.**

Zur Siegesfeier!

In Kurzem erscheint in meinem Verlage:

Deutscher Triumphgesang

für Männerchor und Blasinstrumente

von

Hermann Zopff.

Op. 23.

Part. u. Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.

Mit der Musik des mit so grossem Beifalle vom Zöllnerbunde, der Mainzer Liedertafel und anderen Vereinen aufgeführten „Macedonischen Triumphgesanges“. —

Leipzig, C. F. KAHNT.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 25. November 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 48.

Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Richard Wagner's Musikdramen und die Sittlichkeit.

Auf alle mögliche Art und Weise sucht man das Thun und Schaffen Wagner's zu verdächtigen. Ist ein Vorurtheil besiegt, so sind immer wieder neue zu überwinden; stets neue Verdächtigungen brechen sich Bahn, und wenn sie auch keineswegs stichhaltig sind, so verzögern sie doch die uneingeschränkte Anerkennung öfters in nicht genug zu bedauernder Weise. Unter dem Gesichtspunkte gewisser Rücksichten haben solche Bemäkelungen allerdings etwas für sich, sind aber im Grunde eigentlich nur Beweis einer völlig beschränkten Auffassung. Solche Erscheinungen wiederholen sich mehr oder weniger bei allen Denen, welche nicht nur den Muth haben, den freiesten und kühnsten Inhalt ihrer Zeit in sich aufzunehmen, sondern auch den Muth, die alten Formen zu zerbrechen und den neuen Geist in neue und gute Schläuche zu füllen. Und sind unsere Ansichten vielleicht keinen Veränderungen und Fortschritten unterworfen, ist etwa nicht gar Manches früher als „unsittlich" gebrandmarkt worden, was uns heutzutage Lächeln abnöthigt? Betrachten wir einmal die Liebesscene in „Tristan", welcher der obige Vorwurf zumeist gemacht wird. Wer den seelenvollen Dialog zwischen Tristan und Isolde auch noch so vorurtheilsvoll liest, wird dennoch kein Wort finden, welches irgendwie wirklichen Anstoß erregen könnte. Es ist die geheiligte Sprache der Liebe; ohne Hehl, ohne Falsch. Und wie Meister Gottfried von Straßburg selbst über die bedenklichsten Situationen, die der Stoff einmal so mit sich brachte (und die in andern Bearbeitungen — man vergleiche z. B. diejenige von Ulrich von Türheim — nur Ekel erregen) den Schleier keuscher Anmuth breitet, der ihnen die ewige Berechtigung der Schönheit sichert, wie er die für ihn unumstößliche Fabel aus der niedern Sphäre, in der er sie vorfand, auf die Höhe des Rein-Menschlichen, in die Sprache ächter heiliger Minne übertragen hat; so unser Meister Richard Wagner. Er mußte, einmal an den Stoff gebunden, denselben in seinen geheimsten Beziehungen, in seinen glühendsten Liebesäußerungen ausbeuten, und es verräth eben Wagner's keusches, hohes künstlerisches Talent, wenn er selbst die überfließendsten Ausbrüche der fast zügellosen Leidenschaft in solche Worte kleiden konnte, wie:

O sink hernieder, Nacht der Liebe,
gieb Vergessen, daß ich lebe;
nimm mich auf in deinen Schooß,
löse von der Welt mich los!
Verloschen nun die letzte Leuchte;
was wir dachten, was uns däuchte,
all' Gedenken, all' Gemahnen,
heilger Dämmrung hehres Ahnen
löscht des Wähnens Graus
Welt-erlösend aus!
Barg im Busen uns sich die Sonne,
Leuchten lachend Sterne der Wonne.
Von deinem Zauber sanft umsponnen,
vor deinen Augen süß zerronnen,
Herz an Herz dir, Mund an Mund,
eines Athems ein'ger Bund; —
bricht mein Blick sich wonn-erblindet,
erbleicht die Welt mit ihren Blenden:
die mir der Tag trügend erhellt,
zu täuschendem Wahn entgegengestellt,
selbst — dann bin ich die Welt,
Liebe-heiligstes Leben, Wonne-hehrstes Weben,
Nie-wieder-Erwachens wahnlos hold bewußter Wunsch!

Und wenn ferner im Schlußhymnus der zweiten Scene des zweiten Aufzuges „O süße Nacht! Ewge Nacht! Hehr erhabne Liebesnacht!" 2c. irgend ein Wort vorhanden wäre, das irgendwie gegen Anstand und Sitte verstieße, welches unzarte und

obscöne Begriffe verbände: wo bliebe dann der Duft, der Hauch, der Schmelz, welcher über der ganzen Scene ausgebreitet liegt? Wenn wir dagegen nur beispielsweise Ausdrücke im „Faust" (anderer älterer und neuerer Werke gar nicht zu gedenken) halten, sicher wird man, was Keuschheit anlangt, Wagner's Worte vorziehen. Aber auch die Scene selbst, welche ja eine so nothwendige und ästhetisch gerechtfertigte, dürfte von den Lasciviätäten eines Meyerbeer u. A. bedeutend überboten werden. Wie übrigens im Tristan-Epos sowohl als auch im Drama die Liebe in ihrer ganzen Naturwahrheit als die gewaltige, das ganze Menschenherz bewältigende Leidenschaft geschildert wird, die „in ihrer Einseitigkeit kein anderes Gesetz kennt,*) als das eigene, das sie zwingt, sich zu vollbringen; die alle Hindernisse überwindet, welche die Außenwelt ihr entgegenstellt, die jede Schranke der Sitte durchbricht — ohne dabei unsittlich zu werden, fügen wir hinzu; — um ihr Ziel zu erreichen, das ihr allein Giltigkeit hat;" so dürfen auch ihre Verirrungen nicht verschwiegen werden. Und „ist die Tristansage überhaupt und ihre volks- und kunstgemäße Ausbildung kein müßiges Spiel einer leichtfertigen, lüsternen Phantasie, noch ein artiges Märchen, das unsere Neugier reizt, den Sinnen schmeichelt, uns lockend umgaukelt und bald wieder entschlüpft, das uns in leichte Träume wiegt, die bald zerrinnen: — so offenbart uns auch Richard Wagner's Drama mit der Größe des Geistes und der Schönheit des Gemüthes, daß sich ein mächtiges Stück Mikrokosmus, ein Stück des Menschenherzens, in dieser Sage und ihrer Dichtung abspiegelt, eine Urerscheinung: das Mysterium der Liebe, die in mannigfachen Ausstrahlungen, in vielfältiger Gestaltung und Färbung ihr ewiges Grundwesen als immanente allbezwingende Macht kundgiebt, auf sich selbst ruhend, durch sich selbst mit der Kraft des Phönix immerdar sich erneuend, zu frischem Leben erblühend; einer unbezwingbaren Kraft, die, geläutert und gestärkt durch das Irren und Fehlen, durch die Kämpfe und Wechselfälle des Lebens, in deren Strudel sie dem äußeren Blick unterzugehen droht und scheint, — das Irdische abstreift, der Urheimath zustrebt und sie versöhnend erringt."

Ebenso wenig ist im „Tristan" eine Verherrlichung des Ehebruchs zu finden: Dieser bildet den nothwendigen Conflict und an ihm müssen Beide ebenso nothwendig zu Grunde gehen, was auch geschieht. Tristan wie Isolde werden von ihrer Leidenschaft beherrscht (das Dazwischentreten des Liebestranks kann hier durchaus nicht in Rücksicht genommen werden), im Dienste derselben fühlen und handeln sie (wie Lear, Othello, Hamlet in Folge ihrer Charakteranlage so handeln müssen, wie sie eben handeln), stehen jedes wieder für sich auf der Grundlage ihres Rechtes und haben doch in diesem Rechte Unrecht, größere oder geringere Schuld, die sich rächt, die den Grund ihrer Vernichtung aber auch ihrer Erlösung wird. Wegen dieses sittlichen Gerichts, welches die höchste und schönste Moral ist, kann die Darstellung ihrer Sünde unmöglich unsittlich sein. Ueber das Textbuch sagt J. J. Weeber**) ebenso wahr als schön: „Das Gefühl der Liebe ist den beiden Liebenden nahe getreten als ein Zauber, neben dessen Gewalt es keinen Willen mehr giebt, und die Größe desselben Gefühls, das sie willenlos machte in ihrem Vergehen, tödtet sie auch mit seinem Entzücken. Die Consequenz des tragischen Verlaufs, sollte ich meinen, wäre hier unverkennbar. Marke kommt, um dem verwundeten Tristan das ersehnte Weib zu geben, und die Natur tödtet Tristan und Isolde. Die Tragik, die mich hieraus anspricht, ist gefeit: die Natur in ihr richtet sich selbst. Voll Theilnahme an den Liebenden, von allen Menschen, von aller Schuld freigesprochen, sehen wir Beide vor uns von der Liebe selbst getödtet; wir fühlen uns gehoben durch eine Gerechtigkeit, die tiefer wohnt oder höher liegt, als die menschliche, und die sich selbst genügt, während sie zugleich das menschliche Rechtsgefühl befriedigt." —

*) Fr. Müller: „Tristan und Isolde nach Sage und Dichtung." S. 172.

**) „Anregungen." 1860.

Ebenso geht man bei dem Verhältniß Siegmunds und Sieglindes in der „Walküre" höchst einseitig nur von der Thatsache an und für sich aus, bildet sich nur von dem gesprochenen Worte Abstractionen, ohne auf die von W. geschilderte Strafe solcher Schuld, auf die dramatische Gerechtigkeit zu achten. Dieses so unendlich schöne Liebeslied, das durch seine wonnigsüße Melodie, durch die fesselndsten Textesworte wie die ganze meisterhafte Situation so unwiderstehlich hinreißt, ist ebenso keusch und discret, wenn auch ebenso glühend und leidenschaftlich wie das ihm analoge im „Tristan", und vernünftigerweise kann ihm ebensowenig der Vorwurf von Schlüpfrigkeit, von Verstößen gegen die Sittlichkeit gemacht werden.

Freilich Denjenigen, denen jeder freie Ton aus freier Brust Ekel und Anstoß erregt, die jedes ihnen (wahrhaftig aber nicht Anderen) zweideutig scheinende Wort so lange drehn und deuteln, bis sie eine ihrer Engherzigkeit willkommene Deutung herausgefunden haben, denen es wohl um Lüsternheit nicht aber um allgemein Menschliches und Gültiges zu thun ist: denen freilich wird es allerdings um jeden Preis darum zu thun sein, hier das „Non plus ultra von Unanständigkeit und Geschmacklosigkeit" zu finden. Sie klammern sich hauptsächlich an die Worte: „Braut und Schwester bist du dem Bruder — so blühe denn Welsungen-Blut!" Aber kommen denn nicht ganz analoge Scenen selbst in den Meisterwerken unserer größten Dichter vor? Und ist diese Scene etwa ein originaler Ausfluß Wagners, ein etwa blos die Sinne reizen sollendes Hineingeschobenes? Sie ist ja vielmehr nothwendig geboten durch die Lage der Nibelungen selbst wie durch die Intentionen der ganzen großartigen Trilogie. Sie ist ja ganz dieselbe Katastrophe, wie sie in der „Wölsunga-Sage, oder Sigurd der Fafnirstödter und die Niflungen" von Sigmund und Signi, den Kindern von Wölsung und Liod, erzählt wird, die mit einander den Sinflötli erzeugten.*) Und wie kann man noch von Verherrlichung der Blutschande faseln, da ihnen doch der Dichter diese That zum größten Fluche werden läßt! Begegnet man doch ähnlichen Facta's in den heiligen Schriften, welche man unbedenklich selbst Kindern in die Hand zu geben sich nicht entblödet! — Nein, so lange das Drama noch der *αμαρτία* des Aristoteles eine Strafe, eine Sühne, den Untergang des Helden folgen läßt, so lange wollen wir doch zehnmal lieber an ihm wahrste Moral und Sittlichkeit lernen als an den engherzigen Doctrinen jener Geistes-Eunuchen, die nur, weil sie's nicht haben, auf das frische, rege Leben des echten und wahren Kunstwerks sowohl als auch auf das des Künstlers mit Neid und Scheelsucht blicken und es darum — aber auch einzig nur darum! verketzern und verdächtigen. **M.**

*) Ueberdieß sind ja Siegmund &c. halb sagenhafte Personen von göttlicher Abstammung, auf die sich folglich die für gewöhnliche Menschen maßgebenden Natur- und Sittengesetze nicht anwenden lassen. —

Der dramatische Sänger.

von

Dr. Hermann Zopff.

Die Darstellung einer Oper bedingt den complicirtesten Mechanismus, welchen die Kunst kennt. Die verschiedenartigsten Factoren, die verschiedensten Künste müssen zusammenwirken, um das Gesammtkunstwerk zur sinnlichen Erscheinung zu bringen. Kein Kunstwerk ist daher zahlreicheren Verstümmelungen ausgesetzt, in keinem kann mehr verdorben werden; ja die Fälle sind als seltene Ausnahmen zu zählen und werden in der Kunstgeschichte als ungewöhnliche Ereignisse registrirt, in denen sich einmal die Leistungsfähigkeit aller jener Factoren auf gleicher Höhe ungetrübter Befriedigung befindet. — Auf keinem Gebiete lassen sich allerdings auch herrlichere Wirkungen erzielen. Keine Kunstform, behaupte ich, vermag in so wunderbarem und beseligendem Grade unseren Geist von irdischen Fesseln zu befreien, unser ganzes Empfinden emporzuheben zu den lichten Höhen verklärten rein geistigen und zugleich wahrhaft berauschenden Genusses als die durch das harmonische Zusammenwirken der verschiedenartigsten Künste idealisirte sinnliche Darstellung menschlicher Empfindungen, Thaten, Conflicte, Ereignisse.

Der wichtigste aller Factoren dieser Darstellung ist unstreitig der dramatische Sänger. Einerseits gehen über die seitens der Kunst an denselben zu stellenden Anforderungen die Meinungen noch so auffallend auseinander, andrerseits haben sich erstere in der Gegenwart allmählich derartig gesteigert, daß es an der Zeit erscheint, in dieser Beziehung einmal die wichtigeren Gesichtspuncte endgültiger festzustellen, und zwar, wie schon hieraus hervorgeht, nicht nur für den Sänger selbst, sondern überhaupt für alle unsere Leser, welche sich irgendwie für dramatische Musik interessiren und den Wunsch haben, ihr Urtheil über dramatische Leistungen abzuklären und zu befestigen. Ihnen wie dem angehenden Bühnensänger festere Anhaltspuncte für Beurtheilung und Studium zu geben, will ich hiermit in einer Reihe von Aufsätzen mit Hülfe von zahlreicheren Aussprüchen hervorragenderer Geister so eingehend versuchen, als es der Raum d. Bl. gestattet, bemerke jedoch, daß sich auf Specialitäten des Unterrichts, namentlich in technischer Beziehung, an dieser Stelle nicht eingehen läßt, sondern erlaube mir wegen derselben hiermit ein für alle Mal auf die betreffenden Capitel in dem demnächst erscheinenden II. Bande meiner Theorie der Oper zu verweisen. —

Wer sich der Bühne widmen will, prüfe vorher streng und ruhig seine Fähigkeiten wie seine Individualität. So gut wie durchgängig resultirt der Entschluß, sich für die Oper auszubilden, aus der (rein sinnlichen) Begabung mit einer wohlklingenden Stimme. Erst wo diese vorhanden, nur wo in der Regel der Zufall eine solche entdeckt hat, wird der dramatische Beruf näher ins Auge gefaßt, dann aber gewöhnlich sofort so blindlings und übereilt, daß sich die gewichtigeren Mängel erst ergeben, wenn es zu spät, wenn vielleicht die gesammte Lebensstellung für immer verfuscht ist, nämlich erst nach dem ersten öffentlichen Auftreten. Daher wird uns so selten der ungetrübte Genuß abgerundeterer Leistungen zu Theil, zum Theil aus diesem Grunde sind Sänger ersten Ranges so selten und deshalb so theuer. Außer einem wohlklingenden Organ sollte bei der ersten Prüfung vor dem Fassen eines ernsteren Entschlusses wenigstens Eins in Betracht gezogen werden, nämlich dramatische Anlage, Darstellungstalent*). Ist solches nebst entsprechendem Temperament nicht von vornherein deutlich vorhanden, so werden angehende Sänger oder Sängerinnen, wenn sie nicht ein wahres Phänomen von Stimme besitzen oder sehr schön sind, kaum auf Carriere rechnen können; sie werden es selten weiter bringen, als bis an eine kleinere Mittelbühne. Ueberhaupt werden die Anlagen, namentlich auch was das Organ betrifft, von der nächsten Umgebung der Betreffenden vielfach nur zu gern überschätzt und gar manche Stimme, bei der man es unterlassen hat, dieselbe auf einer größeren Bühne zu prüfen, stellt sich dann in der Praxis als zu schwach heraus. Unbedingt zu warnen ist aber schon an dieser Stelle vor den in solchen Fällen ohne Weiteres angerathenen und cultivirten sogenannten Stärkungsmitteln, welche im Grunde nur auf gehörigem Schreien basiren und grade solche Organe, bei denen sie wegen deren bisheriger Schwäche angewandt werden, nur um so schneller zerstören. —

Auch Temperament, Charakter und Gesinnung sind durchaus einer ernsteren Prüfung zu unterziehen. Schlaffe, leblose Naturen sind überhaupt unfähig zu jeder wirklichen Kunstleistung, und wären sie auch im Besitz des herrlichsten Organs; aber auch zu hitzige oder sanguinische werden sich selten zu abgerundeteren Leistungen erheben. Letztere sind nur zu geneigt, ihr Studium zu überstürzen, das ihnen Gelehrte unverdaut oder verkehrt anzuwenden, ihrer Stimme zu viel zuzumuthen, sobald sie sich einigermaßen fühlen, jedes ihnen gespendete Lob für Wahrheit zu halten und ihre Leistungen oft weit, weit zu überschätzen, oder auch wohl alle möglichen Methoden durchzuprobiren und aus Experimenten sowie kritischen Raisonnements nicht mehr herauszukommen.

Haupterforderniß ist elastische und energische Spannkraft. Man lasse sich ja nicht verleiten, jene nervös aufgeregte Lebendigkeit schlaffer Naturen für dieselbe zu halten, welche sie keineswegs ersetzt.

Die dramatische Künstlerlaufbahn beansprucht ungewöhnlich viel Geduld, Resignation und Hingebung. Das berechtigte Streben, sich und seine Leistungen zur Geltung zu bringen und auch materiell (namentlich in Anbetracht der dem Studium an Zeit und Geld gebrachten Opfer) zu befriedigenden Resultaten zu gelangen, muß mit dem Streben nach einem idealen Ziel gleichmäßig Hand in Hand gehen, letzteres darf durch das erstere, durch ausschließlich um jeden Preis mit allen Mitteln cultivirte widerliche Speculationssucht nach Geld und Ruhm ebensowenig beeinträchtigt werden, als ersteres in unpraktischer Weise durch jene einseitig unfruchtbare Art von Idealismus, welche sich auch in die unvermeidlichen Concessionen unserer landläufigen Theaterpraxis nicht zu schicken und daher weder Renommée noch Situation zu erringen vermag. Je höher der Künstler im Ansehen steigt, desto mehr darf er es wagen, ja desto mehr hat er die Pflicht, nur das Auftreten in gediegeneren Werken zu beanspruchen; der Anfänger dagegen kann nicht sofort mit dem Kopf durch die Wand rennen. Er muß froh sein, wenn ihm nur überhaupt vorerst Gelegenheit geboten wird, seine Mittel öffentlich zu entfalten, und er hat nur die Pflicht gegen sich,

*) Daß sich ohne einigermaßen vortheilhaftes Aeußere, sowohl was Gesicht als Figur betrifft, wenigstens bei Damen nicht auf Bühnenerfolge rechnen läßt, brauche ich wohl nicht erst zu erwähnen.

sich (beim ersten Debüt zumal) nicht in Rollen zwängen zu lassen, zu denen sich sein Naturell nicht eignet.*)

Im Hinblick auf die vielen Enttäuschungen und Bitterkeiten, denen der angehende Bühnensänger entgegengeht, haben überhaupt idealere Naturen, besonders Damen sich vorher ernstlich zu prüfen, ob sie denselben, namentlich aber den leider noch immer vielfach grassirenden Rohheiten und Kabalen der Theatersphäre gewachsen sein werden. Wer nicht die Kraft in sich fühlt, diesen fortwährenden Aufregungen und Entmuthigungen ein starkes Naturell, ein gut Theil Zähigkeit, Indolenz und Raffinement (Verbergen der gerechtesten Erbitterung unter bestechender Liebenswürdigkeit ꝛc.) entgegenzusetzen, besonders die ihm in den Weg gelegten Intriguen der Sänger, Capellmeister ꝛc., soweit dies nicht unter seiner Würde, mit gleichen Waffen zu bekämpfen, und auch an den meisten größeren Bühnen sogar auf oft unglaubliche und widerliche Beleidigungen aller seiner Sinne wie seines feineren**) Gefühls überhaupt fortwährend gefaßt zu sein, der wende dem Theater doch ja den Rücken und begnüge sich mit Concertsaal und Kirche. Die Geduldproben und Aufregungen besonders einer richtigen Bühnenprobe übersteigen öfters alle Vorstellungen, und solchen Proben sind schon viele feinfühligere Naturen zum Opfer gefallen, d. h. sie haben vor der Zeit ihre Gesundheit, ihre Nerven in denselben aufgerieben oder der Bühne nur zu bald, völlig enttäuscht und abgeschreckt den Rücken gewendet. Wohl bietet andrerseits die Bühnenlaufbahn auch genug mehr oder weniger erhebende Momente, ja unter Umständen für den wahren Künstler die beseligendsten, wonnevollsten, die sich denken lassen, aber es sind eben die grellen Contraste der empfangenen Eindrücke, welche ihn fast nie aus einer gewissen Aufregung herauskommen lassen und zartere, sensiblere Naturen unausbleiblich vor der Zeit aufreiben. —

Ehe wir uns nun zu der speziell dramatisch-musikalischen Ausbildung des Sängers wenden, bleiben außer den soeben berührten Eigenschaften diejenigen ins Auge zu fassen, welche er überhaupt als allgemeine Erforderniße besitzen muß. Jede gewissenhafte Kunst-Theorie hat die Pflicht, in jeder Beziehung die höchsten Ansprüche zu erheben, mögen sich dieselben auch nur selten unter besonders günstigen Umständen vollständig erreichen lassen. Sogleich der erste und allgemeinste dieser Ansprüche: gediegnere Bildung — zeigt leider auch unter dem gegenwärtigen Contingent unserer besseren Bühnensänger noch gar mancherlei Lücken. Aber grade umsomehr ist diese unerläßliche Basis so vieler anderer Eigenschaften zu betonen und dem Kunstnovizen ans Herz zu legen. Wem es wegen unbemittelter Herkunft in der Jugend nicht möglich gewesen ist, sich allgemeine Bildung in hinreichendem Grade anzueignen, der versäume doch ja nicht, diesen empfindlichen Mangel möglichst bald und vielseitig nachzuholen. Die Zeiten sind vorbei, wo derselbe durch das Talent entschuldigt wurde, wo namentlich im Hinblick auf die Bühne der Begriff Künstler mit dem eines in seiner Bildung vernachlässigten, genial verwilderten *) Menschen fast gleichbedeutend war. Je ebenbürtiger der Stand des dramatischen Künstlers in der Gegenwart dem anderer höherer Stände wird, desto mehr beansprucht man auch von ihm die ihn mit denselben gleichstellenden Eigenschaften. Noch mehr aber hat er gegen seine Kunst die Pflicht, seinen Geist, seinen Geschmack möglichst zu veredeln und zu bereichern, um die von ihm darzustellenden Charaktere möglichst treu und ideal wiedergeben zu können. Niemand bilde sich ein, diese in alle Dinge so tief eingreifenden Seiten durch angeborenes Talent ersetzen zu können. Der göttliche Funke desselben wird ihm allerdings Manches unbewußt instinctiv verleihen, aus dem Totaleindruck seiner Leistungen wird aber stets der Mangel eines geläuterten Geschmacks, eines gebildeten Geistes gleichwie durch ein unordentliches, zerrissenes Kleidungsstück empfindlich hindurchblicken. Die Gaben und Vorzüge, mit denen uns die Natur ausgestattet, lieh sie uns gleich einem geborgten, fremden Gute, welches nicht unser eignes Verdienst ist. Eine um so größere Verantwortlichkeit und Pflicht ist uns durch ihren Besitz auferlegt, nämlich die: sie richtig, hinreichend zu entwickeln und zum Besten der Allgemeinheit zu verwerthen. Erst hierdurch machen wir uns eines solchen Geschenkes würdig. Dies bedenken leider so Wenige. So unendlich Viele machen sich durch Hochmuth verächtlich und bleiben natürlich mit ihren Leistungen im Allgemeinen tief unter dem Standpuncte, welchen zu erringen eben nur ihre Pflicht, noch lange aber nicht ihr Verdienst sein würde. Wirklich berechtigt stolz zu sein ist der Mensch nur auf gründliche Entwicklung und gediegene Verwerthung seiner Anlagen, überhaupt auf alles Gute und Nützliche, was er für Anderer oder für das allgemeine Wohl geleistet hat. — Hauptmittel, mangelhafte Bildung zu ergänzen, sind einerseits rationelle wissenschaftliche Studien, andrerseits Verkehr mit gebildeten Familien, namentlich mit feinfühligen Frauen. Niemand unterschätze die mehrfache Wichtigkeit dieses Umganges. Derselbe läßt sich durch Nichts, auch durch die fleißigsten umfassendsten sonstigen Studien nicht ersetzen. Abgesehen davon, daß man heutzutage auf jeden desselben entbehrenden sogenannten Künstler mit Fingern als auf einen rohen oder doch vernachläßigten Menschen zeigt, gewinnt der Kunstjünger nur durch ihn die nöthige Gewandtheit, den so nothwendigen feinfühligen Geschmack für die Darstellung aller feineren Rollen. Niemand bedarf aber auch zugleich für seine Erholungsstunden in so erheblichem Grade eines erfrischenden Asyls, als der dramatische Künstler bei seinem ihn mit so vielen corrumpirenden und deprimirenden Elementen in fortwährende Berührung bringenden Berufe. Dieses Asyl, in

---

*) Es ist dies ein beliebtes Manoeuvre vieler Directionen, den Debütanten als Lückenbüßer für solche Rollen zu betrachten, wegen deren Besetzung sie momentan in Verlegenheit sind, mögen diese Partien für ihn auch noch so ungünstig sein, und ihm deren Uebernahme als Alternative seines Auftretens zu stellen.

**) Grade der in dieser Beziehung Empfindliche macht die schlimmsten Erfahrungen. Weil ihn, unablässig gereizt und verstimmt durch solche Eindrücke „oft Launen beherrschen, wird er vom Publicum meistentheils verkannt, von seinen Collegen aber gehaßt, weil er sich nicht zu ihren Gemeinheiten, zu ihren pöbelhaften Späßen, zu ihren kleinlichen Klatschereien und was weiß ich sonst, herabläßt.“ (E. Th. A. Hoffmann.)

*) „Der dramatische Künstler muß tugendhafter sein als andere Menschen, wenn er nicht schlechter sein soll“ (sagt Rousseau). Ueber die corrupte Anschauung eines Schlegel: daß er der „leichtsinnigen Begeisterung“ und der „genialen Unsittlichkeit“ bedürfe, um seiner Kunst zu genügen, ist man gottlob hinweg, wenn sie wirklich anderswo als in dem von der Stubenluft ausgetrockneten Gehirn eines pedantischen Gelehrten bestanden hat, dem es nicht darauf ankommt, die höchsten Güter des Lebens daran zu setzen, wenn es gilt, ein Hirngespinnst auszubauen. Ed. Devrient sagt dazu treffend: „.... das Publicum hat zudem ein sehr sicheres Gefühl davon, daß jede Kunstleistung die Blüthe der Persönlichkeit ist, und wird in seinem Genuß gestört, wenn es diese verachten muß.“ (F. Ludwig. „Das deutsche Theater.“ Leipzig, P. Rhode.) —

in welchem er sich stets aufs Neue dagegen stählen kann, findet er nur in wahrhaft gebildeten Familien. Wer es nicht aufsucht, wer nicht von selbst das lebhafte Verlangen und Bedürfniß fühlt nach einem starken sittlichen Gegengewicht gegen jene keineswegs ungefährlichen Einflüsse, ist entweder bereits eine stumpfe, rohe, verwahrloste Natur oder auf dem besten Wege, eine solche zu werden. „Der sittliche Empfindungsausdruck heiligt allein alles Gebotene in einer Kunst, welche ja das Product der höheren Bildung und Sittlichkeit der Menschheit ist. Wir haben unendlich viele Beispiele in der Kunstgeschichte, welche den Ausspruch außer Zweifel setzen, daß Niemand etwas Abgerundetes, der Vollendung nahe Kommendes zu bieten im Stande ist, der sich keine allgemeine Bildung zu eigen gemacht hat. Jede noch so große Naturanlage wird ohne sie nur vorübergehend anregen, wird nie den Zauber völlig ersetzen, den sie mit segnender Hand auf alle Blüthen unserer göttlichen Kunst zu streuen vermag."*) —

Was nun wissenschaftliche Bildung betrifft, so habe ich speciell betont, daß man sich solche in rationeller Weise aneigne. Ein ungeordneter Wust von allerlei Kenntnissen macht bekanntlich noch Niemanden zum gebildeten Menschen, am Allerwenigsten aber die wenn auch noch so perfecte Kenntniß einiger ausländischer Sprachen. Bis zu einem gewissen Grade muß der Opernsänger mit der französischen, englischen und besonders mit der italienischen Sprache vertraut sein, sich wohl auch um die Aussprache des Spanischen und Polnischen ꝛc. kümmern; durchaus abzurathen ist dagegen von einseitigem Tractiren derselben auf Unkosten anderer viel wichtigerer Wissenschaften. Giebt es doch genug Leute, welche alle möglichen Sprachen kennen, aber mit ihrer eignen Muttersprache nicht vertraut sind. Dem sorgfältigeren Studium letzterer hat vielmehr der Künstler vor Allem seinen liebevollsten Fleiß zuzuwenden, besonders der Läuterung und Bildung seines Geschmacks durch die classischen Dichtwerke seiner Nation, denn „ohne poetische Bildung, ohne die durch sie erst eigentlich erlangte tiefere Kenntniß der Muttersprache bleibt er ein erbärmlich recitirender Sänger, der Alles absingt, aber schwerlich tieferes dramatisches Leben in seine Recitation hineinbringt."**) „Er lerne sie selbstständig gebrauchen, er lerne sie vor Allem schön und rein sprechen, was nur durch systematische Uebungen möglich ist und nicht erst in der Praxis nachgeholt werden kann, wo das Memoriren, welches meistens auch noch schnell geschehen muß, jede besondere Aufmerksamkeit auf die Aussprache unmöglich macht. Man wird dann nicht so vielen Verstößen gegen die ersten Regeln des künstlerischen Vortrags begegnen, wie sie sich selbst talentvolle Künstler zu Schulden kommen lassen."***) Ueberhaupt ist ihm ausgedehntere Kenntniß der Hauptwerke sowohl der altgriechischen und römischen wie der neueren englischen, französischen und wohl auch spanischen und italienischen Literatur dringend anzurathen, namentlich der dramatischen Meisterwerke. Sehr wichtige Wissenschaften sind nächstdem: Geschichte, und zwar nicht nur Kenntniß aller Hauptthaten und Ereignisse sondern auch Studium ihrer Consequenzen, namentlich der an dieselben sich knüpfenden großen Entwicklungen des Menschengeschlechts, um das nöthige Verständniß für seine Rollen zu erlangen, und Mathematik, um logisch denken zu lernen und klare Anordnung in seine Darstellung zu bringen. „Ausbildung der ästhetischen Anschauungen, des Sinnes für Plastik ꝛc., Bekanntschaft mit der Literatur und Theatergeschichte, wie sie sich Hand in Hand entwickelt haben, zum Verständniß des Nationalgeistes; Studium der Geschichte, besonders der Culturgeschichte, sind nothwendige Vorbereitungen für den Jünger der dramatischen Kunst."*) „Wer Menschen darstellen soll (sagt Ed. Devrient), der muß sie kennen" — und in der Geschichte lernt er sie kennen. — Man mag diese Forderungen für übertrieben halten, mag immerhin sagen: ein solcher Sänger hat nie oder doch nur höchst selten existirt — das beweist noch gar Nichts dagegen. Die Kunstphilosophie soll darthun, was Kunst und Künstler sein soll, welches höchste Ziel der Aufstrebende erringen soll, welche Bahn er zu wandeln hat, um dem Kunst-Ideale nahe zu kommen. Er treibe diese Wissenschaften nur einmal ein Jahr lang mit wirklichem Interesse in verständiger Weise und er wird bereits das höchst Segensreiche solcher Studien dankbar empfinden. Namentlich aber kann man dieselben Keinem erlassen, der auf den Namen eines denkenden Künstlers Anspruch machen will. Ohne über seine Aufgaben nachzudenken, giebt es aber überhaupt keine höheren, selbstständigen Kunstleistungen. „Es hat manche sogar berühmt gewordene Sänger gegeben, und giebt deren noch, die nicht einmal durch eigene Kraft sich ihre Rolle einüben können, denen sie im eigentlichen Sinne eingegeigt oder eingespielt werden muß, die sich so zu lebendigen Gesangs-Maschinen herabwürdigen lassen. Mag der große Haufe eine Zeit lang den Klang und Umfang ihrer Stimme anstaunen — den Namen Künstler verdienen sie nicht. Ohne wahre Kunstbildung bleiben sie blinde Nachahmer der am Kunsthimmel aufleuchtenden Meteore ohne ihr geistig lebendiges Licht. So nothwendig die Nachahmung von Vorbildern, ohne Ueberlegung bleibt sie fehlerhaft, mangelhaft und unwürdig."**)

„Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinct allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt „Kunst"! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nicht; eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen." — Göthe.

(Fortsetzung folgt.)

*) Zellner's Bl. f. Theater ꝛc. Mai 1870.
**) Allgem. Berl. MZ., red. v. Marx.
***) F. Ludwig. „Das deutsche Theater."

*) F. Ludwig. „Das deutsche Theater."
**) Allgem. Berl. MZ., red. v. Marx.

Correspondenz.

Leipzig.

Trotzdem der Riedel'sche Verein seit Beginn der jetzigen Concertsaison bereits drei Mal und jedes Mal mit Leistungen an die Oeffentlichkeit trat, welche die allseitigste Anerkennung fanden, so veranstaltete der verdienstvolle Leiter desselben am Bußtage (Freitag den 18. d. M.) doch bereits wieder eine Aufführung in der Thomaskirche und zwar von Beethoven's herrlicher **Missa solemnis**. Diese wenigen Worte, — einen wie gewaltigen Inhalt umschließen sie für die Phantasie eines Jeden, der im Stande ist, von allem Confessionellen abstrahirend, die Beethoven'sche Kirchenmusik als höchsten und zugleich unmittelbarsten Aufschwung des von der Tradition befreiten reinen Menschen zu dem ewigen Weltgeist zu begreifen! Denn Beet-

hoven's Missa ist keine in traditionell christlichem Geiste geschaffene Musik, wie Bach's große Kirchenwerke, — es tritt uns vielmehr darin der ganze, volle moderne Mensch entgegen mit seinem aus dem tiefsten Innern emporwachsenden Streben, seinem heißen, brünstigen Ringen nach Frieden, aber nicht nur nach dem Frieden, den die Kirche als solchen hinstellt, sondern nach jener schönen Harmonie in sich und mit der Außenwelt, in welcher allein die Grundlage des wahren Menschenthums zu finden ist. Und eben darum, weil B. eine Musik mit solchem Inhalt zu schaffen vermochte, ja, weil er sie gar nicht anders gestalten konnte, darum gehört er der neuen Zeit an, darum dürfen wir ihn den Unsrigen nennen nicht blos in nationaler Hinsicht, sondern weil er mit allen Fasern seines Wesens in der Gegenwart wurzelt, weil die Ziele, nach denen er rang, auch noch diejenigen unseres Strebens sind. — Doch wenden wir uns nun zu der Aufführung des monumentalen Werkes selbst. Bis in die kleinsten Einzelheiten war diesmal die Gesammtleistung eine vorzügliche, mustergültige. Auch was bei früheren Aufführungen zuweilen etwas störte: zu starkes Hervortreten einzelner Mittelstimmen, war durch zweckmäßigere Aufstellung der Mitwirkenden glücklich beseitigt. So gewährten die Chöre das Bild der vollkommensten Harmonie, wie sie Ref. nur selten so vollendet gehört hat. Mit geringer Einschränkung gilt dasselbe auch vom Soloquartett, bestehend aus Frau Peschka-Leutner, Frau Franziska Wüerst aus Berlin sowie den HH. Rebling vom hiesigen Stadttheater und v. Milde aus Weimar. Daß Frau Peschka-Leutner durch ihre herrliche metallisch-klangvolle und meisterhaft geschulte Stimme abermals die wunderbarsten Wirkungen erzielte, bedarf kaum der Erwähnung. Frau Wüerst hatte daneben einen etwas schwierigen Stand, denn ihre noch recht wohllautende, sympathische und wohlgeschulte Stimme vermochte sich doch neben derjenigen der Frau Peschka wenigstens in den Ensembles nicht überall mächtig genug zu behaupten, doch zeigte sich in der ausdrucksvollen Beseelung mancher Solostellen ihre künstlerische Seite in sehr achtungswerthem Lichte und sind wir jedenfalls Hrn. Prof. R. zu Dank verpflichtet, daß er Gelegenheit nahm, unser Publicum auch mit dieser in Berlin hochgeschätzten Sängerin bekannt zu machen. Die HH. Rebling und v. Milde lösten ihre Aufgabe in vorzüglichster Weise, desgleichen wurde die Solovioline von Hrn. Concertm. David wiederum mit einer wohl selten zu übertreffenden Meisterschaft gespielt. Alle Accente des Ausdrucks standen ihm zu Gebote, sodaß jeder Ton den Zuhörern zum Herzen dringen mußte. Unser bewährtes Stadtorchester löste ebenfalls seine Aufgabe bis auf unbedeutende Einzelnheiten vortrefflich. — Die geräumige Thomaskirche war bis auf den letzten Platz gefüllt. — 17.

Berlin.*)

Apollo ist eifrig bemüht, die Wunden, welche sein Verwandter Mars geschlagen hat, zu heilen oder mit prosaischeren Worten ausgedrückt: der Concerte, die zu mildthätigen Zwecken veranstaltet werden, sind nicht wenige! Daß dabei gar manches Unbedeutende mit unterläuft, ist natürlich und ich möchte diesen Satz auch auf das am 16. im Opernhause veranstaltete Concert anwenden. In demselben wirkten neun Männergesangvereine, ungefähr 300 Sänger stark, mit, ferner Frau Jachmann-Wagner, Hr. Betz und die königl. Capelle. Ich bin nicht sonderlich für den Männergesang en masse eingenommen und wurde in meiner Voreingenommenheit an dem in Rede stehenden Abende nur aufs Neue bestärkt. Ein Hymnus von Mohr, der Schlachtgesang von Lachner, „An die Nacht" von Schubert und verschiedene andere Compositionen gingen eigenthümlich genug spurlos an mir vorüber und erst das einfache Schlachtgebet von Himmel vermochte mein kritisches Gemüth zu erweichen. Die Stärke der Chöre war sehr illusorisch. Wenn man dagegen unseren Opernchor, der an numerischer Zahl nicht den sechsten Theil der neun Gesangvereine ausmacht, hört, so ist das denn doch ein ganz anderes Ding. Da sind die Sänger geschult und verstehen die Räumlichkeiten auszufüllen, während bei diesen sonst ganz braven Dilettanten ein gutklingendes Fortissimo nicht möglich war. — Frau Jachmann hat Ref. an diesem Abende recht gut gefallen. Die bekannte Kirchenarie von Stradella sang sie mit warmer Empfindung, und in Mozart's Titus-Arie Parto zeigte sie eine Coloraturfähigkeit, deren man sie nicht mehr fähig gehalten hätte. — Zwei neue Lieder von Taubert, von Hrn. Betz meisterhaft vorgetragen, erinnern in ihrer Conception zu sehr an Abt und Kücken. Herr Taubert stellt sich damit in eine Linie mit Componisten, deren Salonbänkelsängereien ihm selbst doch gewiß wenig zusagen. Wenn man nicht mehr in einer seinem Range entsprechenden Weise produciren kann, so sollte man doch lieber das Componiren sein lassen. — Mit Meyerbeer's Präludium aus der „Afrikanerin" hatte Herr Taubert ein seltsames Experiment angestellt. Auf dem Programme war dasselbe mit der Bezeichnung angeführt „für das ganze Orchester harmonisch erweitert". Herr Taubert hat aber ganz einfach zu der ursprünglichen Melodie eine Begleitung gesetzt, vertheilt die Melodie an die verschiedensten Instrumente und modulirt nach einigen Tonarten. Darauf beschränkt sich das ganze Kunststück, an dem das Beste — die Meyerbeer'sche Melodie ist. — Den Schluß des Concertes bildete Beethoven's Schlachtsymphonie, ein interessantes Werk, welches allerdings nicht durchweg den Anforderungen entspricht, die man sonst an Beethoven zu stellen berechtigt ist, aber immerhin geniale Blitze des Meisters enthält. — Der nächste Tag brachte mit der zweiten Quartett-Soirée Joachim's herrliche Genüsse. Das Ddur-Quartett von Mozart, das Bdur-Sextett von Brahms und das Emoll-Quartett von Beethoven war die Losung. Die Ausführung entzieht sich jeder Kritik, sie war in allen drei Stücken vollendet. Die Brahms'sche Composition erscheint mir wie ein schön angelegter Garten mit herrlichen Bäumen und Blumen, hin und wieder geht man allerdings auch an gewöhnlichen Sträuchern und Wiesenblumen vorüber. Dem Publicum gefiel die Promenade durch den schönen Garten so gut, daß es lebhaften Beifall zu erkennen gab und sogar den ersten Satz des Scherzo da capo verlangte. — Ihr gesch. Blatt hat bis dato noch nicht erwähnt, daß Joachim von seiner Function als Director der „Hochschule" ausscheiden wird, ein unersetzlicher Verlust, durch den wohl das ganze Gebäude zusammenstürzen wird. Der Hr. Cultusminister v. Mühler hatte es für gut befunden, dem Prof. Rudorff, Lehrer des Clavierspiels an dem Institute, seine Stellung zu kündigen, ohne mit Joachim vorher Rücksprache genommen zu haben. Als nun letzterer von dem Vorgange benachrichtigt wurde, hatte er nichts Eiligeres zu thun, als seine Entlassung einzureichen. Obgleich von einer Annahme derselben noch nichts bekannt geworden, dürfte doch wohl ein gütlicher Ausgleich unmöglich sein. Sie sehen, wir leben hier in recht wohl „regulirten" Verhältnissen, Alles wird militairisch behandelt. Joachim gedenkt übrigens seinen Wohnsitz in Berlin beizubehalten, worüber wir unsere Freude nicht lebhaft genug ausdrücken können. Solch' ein Künstlerpaar zu besitzen, kann sich keine andere Stadt rühmen. — Am 19. besuchte ich das famose Friedrichsd'or-Concert, welches bei den abnormen Preisen nicht den erwarteten Zuspruch hatte. Die Ouverture Op. 124 von Beethoven eröffnete dasselbe, von der kgl. Capelle schwungvoll interpretirt. Tausig spielte das Emoll-Concert von Chopin in seiner technisch sieges-

*) Da sich Hr. Al. Hollaender zu unserem Bedauern durch anderweitige Arbeitüberhäufung genöthigt gesehen hat, sein Referentenamt niederzulegen, aus einer andern Feder. D. R. —

gewissen Weise und trug im Vereine mit Frau v. Schleinitz das Reinecke'sche zweiclavierige Stück über Schumann's „Manfred“ vor. Gegen das Auftreten von Frau R., welche Lieder von Schubert, Schumann und Eckert sang, muß man dagegen im Interesse der Kunst protestiren. Es soll uns gleichgültig sein, ob eine Dame aus der Aristokratie- oder Geldwelt sich öffentlich hören läßt, sobald nur ihre Leistungen Gutes bieten. Wenn aber, wie dies bei Frau R. der Fall, die Leistung eine höchst dilettantische und das Entrée ein so hohes ist, dann vermag man seinen Unmuth nicht zurückzuhalten. Die Kunst steht uns zu hoch, als daß sie der Einzelne zum Kitzel gewöhnlicher Eitelkeit benutzen dürfte. — Höchst interessant war dem größten Theil des Publicums der „Walkürenritt“ von Wagner. Wenngleich die Wirkung desselben im Concert selbstverständlich entschieden beeinträchtigt wird, so bleibt doch immer noch genug übrig, um einen gewaltigen Eindruck hervorzurufen. Man möchte Wagner einen Shakespeare in der Musik nennen, so groß und dramatisch ist Alles bei ihm angelegt. Das Stück, von Eckert auswendig dirigirt, wurde vorzüglich dargestellt und mit stürmischem Enthusiasmus aufgenommen. — E—r.

Stettin.

Von einem Concerte zum Besten der Verwundeten und der hinterbliebenen Landwehrfrauen, gegeben von dem Pianisten Rudolph Nathusius, lassen wir zunächst das ausgezeichnete Programm folgen: Esdur-Sonate (Op. 81) von Beethoven, Gmoll-Sonate (Op. 22) von Schumann, Edur-Polonaise, Spinnerlied aus „Der fliegende Holländer“ und Walse aus „Faust“ von Liszt, Paraphrase des Quintetts aus den „Meistersingern“ von Bülow, Siegmunds Liebesgesang aus der „Walküre“ und Militair-Marsch (Schubert) von Tausig, „Vergißmeinnicht“ von Kullak und Momento capriccioso Op. 12 von Weber. Ueber die Leistungen des Concertgebers geben wir im Auszuge das uns darüber Mitgetheilte. Das von Hrn. R. Nathusius gegebene Concert hatte sich eines recht zahlreichen Besuchs zu erfreuen, an welchem wohl in gleichem Maße das Interesse, den nach längerer Zurückgezogenheit wieder vor die Oeffentlichkeit tretenden Concertgeber wieder einmal zu hören und der damit verbundene patriotische Zweck Antheil gehabt haben. Wie die Zusammenstellung des Programms, an dessen Spitze Tondichtungen von Beethoven und Schumann standen, zunächst die Richtung charakterisirte, welcher das künstlerische Streben des Hrn. N. zugewendet ist, so gewährte sie zugleich auch einen sicheren Maßstab für die Stufe der Virtuosität, welche der treffliche Pianist einnimmt und von welcher auch diesmal die Ausführung sowohl der beiden Sonaten wie der übrigen Nummern des Programms ein rühmliches Zeugniß ablegten. Die mehrfachen Vorzüge, welche die Spielart des Hrn. N. in sich vereinigt, sind in d. Bl. bereits wiederholt gewürdigt worden; deshalb diesmal nur noch die Bemerkung, daß von diesen Vorzügen zwei um so mehr ins Gewicht fallen, als sie zugleich ein untrügliches Merkmal nicht nur speciell clavierspielerischer, sondern musikalischer Begabung überhaupt abgeben. Es sind dies: leichter und weicher Anschlag und stete, strenge Tactmäßigkeit. Bei der Beethoven'schen Sonate folgte Hr. N. bis auf einzelne Abweichungen den Fußtapfen der Bülow'schen Interpretation; bei der Schumann'schen dagegen, durch deren Vorführung der Concertgeber sich die zahlreichen Verehrer des genannten Componisten zu besonderem Danke verpflichtet hat, stand er völlig auf eigenen Füßen. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Aachen. Am 5. Vocal- und Instrumentalconcert, gegeben von Frl. Sternberg sowie den HH. Agnesi, Samuel, Dupont und Firket; u. A. standen eine Concert-Ouverture von Breunung, Bruch's Violinconcert, Fmoll-Clavierconcert von Dupont und der erste Satz aus der fünften Symphonie von Samuel auf dem Programm. — Am 15. dritte Kammermusik-Soirée zum hundertjährigen Gedenktag Beethovens unter Mitwirkung von Frau Walter-Strauß: Quartette No. 3 in Ddur und No. 14 in Cismoll (Reutsch, Bargheer, Fischer und Kahnt) sowie Lieder („Kennst du das Land“, „Mit einem gemalten Band“ und „Neue Liebe, neues Leben“). —

Antwerpen. Die Musikgesellschaft hat unter Benoit's Direction ihre Thätigkeit wieder begonnen. In Aussicht steht die Aufführung von Beethoven's Ddur-Messe und Schumann's Faustmusik. —

Copenhagen. Am 8. fand unter Gade's Leitung mit Beseкirsky das erste Concert des Musikvereins statt und brachte Beethoven's Bdur-Symphonie und Gdur-Romanze sowie (als Ersatz für den zweiten Act aus „Orpheus“) Bruchstücke aus „Elverskünd“ Op. 32 von Gade. — Die Theatercapelle hat vier Kammermusiken angezeigt, in denen die Mitwirkung der Pianisten Rée, Winding und Neupert in Aussicht steht. — Besekirsky gab am 10. ein Concert und producirte u. A. ein Violinconcert und eine Mazurka eigner Composition. —

Eisleben. Am 19. großes patriotisches Kirchenconcert, veranstaltet vom Seminarlehrer Lahse mit dem durch viele Damen des dortigen Gesangvereins verstärkten Seminarchor. Zur Aufführung kam das Oratorium „Lazarus“ von J. Voigt mit Frl. Klauwell und Hrn. Zehrfeld aus Leipzig sowie mit Frau Kreisrichter Lindemann aus Magdeburg und Hrn. Lehrer Zimmermann aus Weißenfels. Die Aufführung wird uns besonders in Betreff sehr exacter Ausführung der Chöre als eine recht lobenswerthe bezeichnet. —

Elbing. Am 2. patriotisches Concert des Md. Schwalm. Das Programm enthielt größtentheils Compositionen des Concertgebers, z. B. eine Suite und Presto für Clavier ꝛc. —

Frankfurt a. M. Am 18. drittes Museumsconcert: Dmoll-Symphonie von Schumann, Arie aus „Jessonda“ und Lieder von Beethoven, Franz und Mendelssohn (Frl. Avé-Lallemant aus Lübeck), Fismoll-Concert, comp. und vorgetr. von Carl Reinecke aus Leipzig, sowie eine neue Fest-Ouverture von Reinecke. —

Halle. Unter Direction von Voretzsch brachte am 19. die Singakademie das Requiem von Mozart zur Aufführung. —

Jena. Am 20. zweites akademisches Concert in der Universitätskirche mit Frau Dr. Merian (Sopran), Frau v. Kowacsics (Harfe) und den HH. Schild (Tenor), Hartmann (Baß), Demunck (Violoncello), Schmidt (Horn) aus Weimar und Kniese (Orgel) aus Leipzig: Missa choralis und Consolations für Violoncell und Orgel von Liszt, „Nun schläft in Josephs Garten“ für drei Solostimmen, Harfe, Horn und Orgel (Mscrpt.) von Lassen, Requiem für eine Singstimme und Orgelfuge über BACH von Schumann, 23. Psalm von Schubert, Tenorarie aus „Paulus“ und Orgelsoli von Bach. — In dem Programm des ersten Concertes ist noch die „Schlacht bei Vittoria“ von Beethoven. —

Leipzig. Das sechste Gewandhausconcert am 24. mit Dr. Gunz und Franz Bendel zeichnet sich durch ein interessanteres Programm aus. Außer der Oberon-Ouverture und Arie und dem Esdur-Concert von Beethoven enthält es das Preislied aus den „Meistersingern“ und Bruch's neue Fmoll-Symphonie (unter Direction des Componisten). — Das erste Symphonie-Concert der Büchner'schen Capelle am 22. brachte: Anacreon-Ouverture, Sinfonia concertante für Violine und Viola (HH. Stegmann und Bolland III) von Mozart, Fackeltanz, Chor seliger Geister und Ballet aus „Orpheus“ und Beethoven's Cmoll-Symphonie. — Für die Tage vom 11.—18. Decbr. wird eine Beethovenfeier vorbereitet, die aus fünf Aufführungen (Theater, Orchester, Kirche [Missa solemnis durch den Riedel'schen Verein] und Kammermusik) bestehen soll. —

London. Das erste Monday Popular Concert brachte von Beethoven die Quartette Op. 18 No. 1 und 2, Claviersonate Op. 7 Violoncellsonate Op. 5 No. 1, ein Bußlied und „Kennst du das Land“

— Zu verzeichnen sind außerdem die Aufführungen einer neuen Messe von dem Harfenvirtuosen Oberthür und der Rossini'schen Messe solenelle. — In der ersten Kammermusikaufführung in Manchester kam u. A. mit Hallé Schumann's Clavierquintett zu Gehör. —

Moskau. In der zweiten Quartettmatinée wurde ein Claviertrio Op. 85 (Mscrpt.) von Rubinstein aufgeführt und fand großen Beifall. Rubinstein, der selbst den Clavierpart spielte, gab Beethoven's Sonate Op. 111 zu. —

Naumburg. Am 19. geistliches Concert des Gesangvereins unter Fr. Schulze's Leitung mit Frl. Gutzschebauch aus Leipzig, welche ihre Vorzüge im schönsten Lichte zeigte: Choralvorspiel und Hmoll-Präludium von Bach (Schulze), Agnus Dei von Barnabei, „Ich weiß, das mein Erlöser lebt" Motette von M. Bach, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei aus Jomelli's Requiem, Chorlied von Benecken und Erk, Lied „Sei nur still" von Frank und Arie von Stradella. —

New-York. Mary Krebs ist mit großem Erfolg in zwei Concerten der Nilsson aufgetreten. Ihre Productionen bestanden in: Melodie von Rubinstein, Tarantelle von Liszt, Perpetuum mobile von Weber und Gmoll-Concert von Mendelssohn. — Die kürzlich gegründete Euterpe-Gesellschaft unter Leitung des Hrn. Morgan hat in Association Hall ihr erstes Concert abgehalten. Das Programm enthielt u. A. Pastorale aus Bach's Weihnachtsoratorium, Cantate domino für Solo, Chor und Orchester von Boise, Rhapsodie von Singer, Psalm 125 von Hiller 2c. —

Petersburg. Die dritte Kammermusikaufführung der russischen Gesellschaft hatte ein Claviertrio von Volkmann und ein Quartett von Schumann auf dem Programm. — Eingetroffen ist das schwedische Vocalquartett. —

Prag. Unter Leitung des Capellm. Friedrich Smetana und unter Mitwirkung von Jul. de Swert aus Berlin fand am 13. das erste philharmonische Concert mit folgendem Programm statt: Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven, Andante von Molique und Phantasie von Servais (Jul. de Swert), „Helena" symphon. Dichtung von Dr. Wilh. Mayer, Adagio von J. S. Bach und „All' Ongarese" von Schubert, für Violoncell bearb. und vorgetr. von Jul. de Swert. — Am 22. geistliche Musikaufführung durch Dir. Th. Proksch: Veni Sancte von Horák, Missa choralis von Liszt, Vocal-Graduale und Offertorium von Th. Proksch. —

Wien. Am 13. in der Hofkapelle: Messe von Habert sowie Graduale und Offertorium von Rotter. — Am Leopoldtage Aufführung von Schubert's Gdur-Messe durch den Josephstädter Kirchenmusikverein. —

Personalnachrichten.

— Dem Seminar-Musiklehrer A. W. Gottschalg in Weimar ist vom Großherzoge Carl Alexander das Prädicat Hof- resp. Schloßorganist verliehen worden. —

— Frau Norman-Neruda concertirt in dieser Saison wieder in London. In der vorigen hat sie in England in nicht weniger als 106 Concerten gespielt. —

— Bilse in Berlin beabsichtigt seine bisherige Thätigkeit als Dirigent seiner Capelle aufzugeben. —

— Der aus der vorigen Saison durch seine Concerte in Frankreich und Belgien bekannte Violoncellist Demunck ist an Servais' Stelle in Weimar engagirt worden. —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Von Aug. Langert hat im Coburger Hoftheater das Vorspiel zu seiner neuen Oper „Dornröschen", wie man uns mittheilt, sehr gefallen. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Von Dr. J. Schucht, Mitarbeiter d. Bl., ist soeben ein Lehrbuch der Physik bei H. Matthes in Leipzig erschienen, auf welches wir unsere Leser deshalb aufmerksam machen, weil in demselben die Schwingungs- und Tonverhältnisse ausführlich behandelt sind. — Von A. Reißmann steht die Herausgabe von A. Gathy's Musikalischem Conversations-Lexicon in dritter Auflage bevor, und soll das Werk in 6 Lieferungen à 10 Sgr. bei Leonhard Simion in Berlin erscheinen. —

Vermischtes.

Franz Liszt in Ungarn.

Seit einer Reihe von Jahren verlebt Franz Liszt, der größte Sohn Ungarns auf dem Gebiete der Kunst, die Herbstmonate in Ungarn und theilt seinen Jahresaufenthalt zwischen der ewigen Stadt (Rom), dem kleinen — und doch großen classischen — Weimar und seinem Vaterlande. Man kann nicht sagen, daß man in Ungarn Liszt's Bedeutung und Werth nicht zu schätzen verstände, daß man nicht gerechten Stolz empfände, den größten Pianisten des Jahrhunderts, den „letzten Virtuosen" und wir dürfen wohl hinzufügen: den größten Symphoniker nach Beethoven „sein eigen" nennen zu dürfen. Liszt ist zwar kein Magyar, sondern bekanntlich in der Ortschaft Raiding zwischen Oedenburg und Maria-Eisenstadt geboren, also in einem Comitate, in welchem entschieden das deutsche Element tonangebend und vorherrschend ist; da aber Raiding im Bereiche der St. Stefanskrone liegt, so ist L. ebenso gewiß seiner Staatangehörigkeit nach ein Ungar, obwohl er in Wahrheit kein Wort ungarisch versteht und seine Umgangsformen, seine ganze Art und Weise, sich zu geben und zu äußern, einen, wenn man will, kosmopolitischen Anstrich haben. Besonders aber hat sich L. stets seines Vaterlandes erinnert und im Auslande mit einem gewissen Stolz sich als Ungar gegeben. So wenig der Abbé L. in Rom seine deutsche Grundbildung verläugnet haben würde, so wenig das Gewand des Abbate aus dem feinen hochgebildeten lebensfrohen Weltmann einen finsteren Asceten oder träumerischen Kopfhänger gemacht hat, ebenso wenig vergaß der in der ganzen Welt gefeierte Maestro, dem die hervorragendsten Städte aller Länder ihr Ehrenbürgerrecht, ihre Diplome entgegentrugen und der also schon hierdurch Weltbürger geworden, daß seine Wiege auf ungarischem Boden gestanden hat. Zahlreiche Beweise sprechen dafür, mehr als eine große weltberühmt gewordene Composition trägt die Dedication an sein ungarisches Vaterland an der Stirne. Wir wollen nicht einmal an die Rhapsodies hongroises erinnern, die Repertoirstück fast aller Virtuosen der Welt geworden sind und zuerst die Aufmerksamkeit Europa's auf die ungarische Musik gelenkt haben. Auch nicht nur den „Ungarischen Sturm-Marsch" wollen wir erwähnen, der in Deutschland, England und Amerika fast ebenso populär geworden ist, wie in der Heimath L.'s selbst, wo er gleichsam eine musikalische Prophetie der, wenige Jahre nach seiner Schöpfung folgenden großartigen Stürme geworden ist. Bereits besitzt die Tonkunst eine stattliche Reihe großer Tonwerke von L., die — dem Boden Ungarns entstammt — theils zur Verherrlichung Ungarns, theils bei denkwürdigen großen vaterländischen Ereignissen componirt wurden. Ich nenne z. B. die herrliche „Hungaria". Nicht bald wurde einem Lande eine solche künstlerische Apotheose zu Theil, wie L. sie seinem Vaterlande in dieser Symphonie geschaffen hat. Bald folgte die imposante „Graner Domweih-Messe", mit welcher L. — damals noch nicht Abbé — der kirchlichen Composition eine ganz neue unbekannte Perspective eröffnete, später die einfachere, aber nicht minder werthvolle „ungarische Königs-Krönungs-Messe", in einer Zeit componirt, in welcher der, die Versöhnung des Königs mit dem Volke besiegelnde Akt der Krönung noch in weite Ferne gerückt war. L., der „musikalische Prophet Ungarns", weissagte das nahe Ende der damaligen Mißregierung und zweifelte auch nicht einen Moment an dem Eintreten eines radicalen Umschwunges in den österreichischen Staatsverhältnissen. Der große Meister hat das hochwichtige politische Ereigniß durch die musikalische Verherrlichung auch zu einem denkwürdigen Ereignisse in der Kunstgeschichte gemacht. — Zwischen beiden Messen liegt „Die Legende der heiligen Elisabeth", ebenfalls der ungarischen Geschichte entnommen und speciell für die Hauptstadt Ungarns componirt, wo sie der große Meister bekanntlich beim ersten Musik- und Sänger-Fest (15. August 1865) zum ersten Mal persönlich dirigirte. Dieses Werk mit seinem grandiosen Schlußchoral Nobilis Hungaria — einem von glühendstem Patriotismus und gewaltigstem Dichtergeiste inspirirten Jubelhymnus — machte seither die Runde durch Deutschland und vergrößerte die Popularität seines Schöpfers. Auf der Wartburg, beim achthundertjährigen Jubiläum dieser heiligen deutschen Stätte bildete es eine kostbare Votiv-Gabe; in München und Breslau, in Prag und Wien erregte das Werk einen selten dagewesenen Enthusiasmus. In Wien, wo der thatkräftige, hochbegabte und vom ehrlichsten künstlerischen Willen beseelte Herbeck das Werk dirigirte, mußte die böswillige und befangene Kritik vor der Größe der Schöpfung die Waffen strecken. Solche Triumphe erzielte L. nicht nur der Kunst, sondern auch seinem Vaterlande Ungarn. L.'s Tonwerke sind die größten, aber leider auch die einzigen künstlerischen Offenbarungen, die aus Ungarn kamen. Manche Vollblut-Ungarn, obgleich mit gerechtem Stolz für ihren großen Landsmann „Liszt Ferencz" erfüllt, ahnen nicht einmal, welche moralischen Erfolge dieser seinem ungarischen Vaterlande erkämpfte. In jenem Fünfziger Decennium, das sowohl in Betreff der kirchlichen wie politischen Zu-

stände Ungarns eine nur zu große Aehnlichkeit mit dem berüchtigten „finsteren Leopoldinischen Decennium“ hatte, da errang die „Hungaria“ auf dem Kunstgebiete ihre großen Siege, während die arme „Hungaria“ jenseits der Leitha besiegt war und die Folgen ihrer Besiegung an allen Gliedern verspürte. Es ist nicht eine leere Redensart, wenn wir behaupten, daß L.'s mit einem hinreißenden Zauber der Liebenswürdigkeit ausgestattete Persönlichkeit nicht minder für seine unterdrückte Nation Propaganda machte als seine Tondichtungen. Letztere ließen die Fiction aufkommen, das Kunstleben in Ungarn schlummere nur, es leide nur unter dem allgemeinen Drucke, der auf allen Verhältnissen laste. Sobald der politische Bann gebrochen, werde auch der künstlerische aufhören und die Kunst auf dem fruchtbaren, empfänglichen Boden Pannoniens neue herrliche Blüthen tragen. Petöfy und Vörösmarty — so meinte man — seien nur die Ausgangspuncte einer großen ungarischen Dichter-Epoche, und auch die bildende Kunst werde hinter der Dicht- und Tonkunst nicht zurückbleiben. Aber leider, es war nur eine Fiction. Wenn wir auch Kossuth nicht beistimmen können, daß das nationale Leben und das Rechtsgefühl des ungarischen Volkes seit zwei Decennien Rückschritte gemacht hat, ein unläugbares Factum ist, daß die nationale Kunst seit zehn Jahren keinen Fortschritt sondern im Vergleich gegen früher entschiedene Rückschritte gemacht hat. Im Vergleich zu dem Aufschwunge auf jedwedem anderen Gebiete erscheint uns die Kunst in Ungarn als das von der so wohlwollenden und edlen Nation in unverantwortlicher und unbegreiflicher Weise verwahrloste Stiefkind. Die gebornen Mäcene, der grundbesitzende gebildete Adel Ungarns scheint andere Sorgen zu haben. Er bekümmert sich — natürlich mit einigen wenigen rühmenswerthen Ausnahmen — um Alles eher in der Welt, um Sportsvergnügen, Jagden, deutsche Spielbäder und französische Republik, ausgesungene italienische Sänger und Wiener weibliches Harfenistenthum, als um die vaterländische nationale Kunst. Die Hauptstadt des Landes erweitert sich, neue Stadttheile entstehen, Luxus- und Utilitäts-Bauten wachsen aus der Erde hervor, aber die Kunstbauten reduciren sich auf kein halbes Dutzend. Das Nationaltheater, vor zehn Jahren noch der Stolz der Nation, droht zu verfallen. Es genießt zwar eine Subvention aus der Privatchatoulle des Monarchen und keine geringe, aber trotzdem es heute mehr in der Kategorie der Hoftheater steht, war es zehnmal besser, als es noch ohne diese Unterstützung Volkstheater war, und vom Volke allein erhalten wurde. In Wagner's „Lohengrin“ z. B. ließ man sich für die Rolle der Elsa eine Repräsentantin gefallen, die jeder Poesie, jeder Empfindung, jedes tiefen Verständnisses bar war. In der demnächst zu erwartenden Reprise des Wagner'schen „Tannhäuser“ soll der Schwerpunct in den Malereien des „kleinen Lehman“, in der decorativen und sonstigen Ausstattung liegen und die wahrscheinlich mittelmäßigen Leistungen der Sänger — etwa den tüchtigen gefühl- und verständnißvollen Baryonisten ausgenommen — vergessen machen. Die Oper mittelmäßig, das Orchester bedeutend herabgekommen rc. rc. Hier haben wir mit wenig Strichen die Kunstzustände Ungarns und seiner Hauptstadt gezeichnet. Gar Vieles ließe sich noch über andere Kunstinstitute sagen, doch das Erwähnte genügt.

L.'s Anwesenheit in seinem Vaterlande ist es, die uns zu diesen Klagen veranlaßt. Das Gefühl der Freude, den größten Componisten Ungarns wieder in unserer Mitte zu sehen, ist in Anbetracht der bodenlos schlechten Kunstzustände kein ungetrübtes. L. gegenüber war Ungarn nahezu undankbar. Es vergaß durchaus nicht seine Person, seine Bedeutung, aber es vergaß ihn dauernd an Ungarn zu fesseln. Zwei Mal ließ man den Moment vorübergehen — ein unersetzlicher Verlust für die Kunst. Man vergegenwärtige sich, was L. in Weimar geleistet, was er aus Weimar gemacht hat, wo vor seiner Ankunft die Kunstzustände ebenfalls im Sinken waren, und eine zwar große klassische Tradition — aber eben nur eine Tradition, kein frisches, neues pulsirendes Leben vorhanden war. Erst L. brachte Leben nach Weimar, er machte die Tradition wieder lebendig und schuf ein zweites goldenes Zeitalter der Kunst in Weimar. Er war es, der zum zweiten Mal aus dem kleinen Weimar ein großes Weimar machte, und das Werk Schiller's und Göthe's — nur mit anderen Mitteln und in anderer Form — wieder aufnahm. Das, was L. in Weimar von 1846 bis in die neueste Zeit geleistet hat — ich erinnere nur an das im Mai d. J. unter seiner Aegide zu Stande gekommene Beethoven-Fest! — wird in der Kunstgeschichte mit goldenen Lettern verzeichnet werden. Und was in dem kleinen Weimar fast ausschließlich durch die Munificenz des Großherzogs Carl Alexander und seines Vorgängers ermöglicht wurde, sollte in Pest, wo so reiche Mittel zu Gebote stehen, nicht gelingen? Fehlt es in Pest an Kunstsinn, an Empfänglichkeit, an edler Begeisterung für das Große und Schöne? Gewiß nicht. Gelegentlich der Aufführungen unter Richard Wagner's persönlicher Direction, gelegentlich der Aufführung der „heiligen Elisabeth“ hat es sich gezeigt, daß nur Großes und Bedeutendes geboten zu werden braucht, um den Kunstsinn der Nation zu wecken und zu beleben. L. wäre der geeignete Mann dazu. Sein Riesengeist, seine begeisterte Hingebung für die heilige Sache der Kunst, seine Alles mit sich fortreißende bezaubernde Persönlichkeit würden binnen Jahr und Tag den Bann gebrochen haben, welcher auf den Kunstzuständen der ungarischen Hauptstadt seit zehn Jahren lastet. Schon setzt übrigens L. in Szegszard das große Werk fort, welches er in Weimar so erfolgreich begonnen. Die Weimarer Schule ist nach Szegszard übergesiedelt und Baron Anton Augusz ist es, in dessen gastfreiem Hause die Kunst und der große Musikkünstler so großer Verehrung theilhaftig wird. Der begeisterte und hochgebildete Hausherr hat L. ein ganzes Kastell zur Verfügung gestellt, und wie einst nach Weimar, so pilgern auch hierher die Schüler, Freunde und Verehrer des Künstlers von allen Weltgegenden. Gegenwärtig befinden sich in Szegszard: Servais, der Sohn des berühmten Violoncellisten, die Polin Frau Janina, welche die Kunst mit Leidenschaft liebt, und Sophie Menter. — L. arbeitet sehr fleißig und hat in Sz. mehrere Werke vollendet oder begonnen. Leicht wäre es dem Hofe, im Vereine mit dem Lande, ein Ehrenamt für L. zu schaffen, einen national-artistischen Posten zu creiren, der dem Meister Gelegenheit böte, wenigstens drei bis vier Mal des Jahres sogenannte Muster-Aufführungen zu veranstalten, theils zu beeinflussen, theils persönlich zu dirigiren. Selbstverständlich wäre dieses Ehrenamt mit einem bedeutenden lebenslänglichen Jahresgehalt zu verbinden; denn es ist an und für sich eine Ehrenpflicht für die Nation, einem ihrer größten und berühmtesten Söhne einen öffentlichen Ausdruck der Anerkennung und des Dankes zu geben. Die Form wird man bald finden, wenn nur der gute Wille und die Erkenntniß der moralischen Verpflichtung für die Nation vorhanden ist. Der große geistige Aufschwung würde nicht lange ausbleiben, und wenn jetzt bereits die gastfreundliche Besitzung des kunstsinnigen Baron Augusz die Wallfahrtsstätte zahlreicher Künstler geworden ist, und man — sehr bezeichnend — von „Weimar in Szegszard“ spricht, wie Großes würde dann in der Landeshauptstadt zu erzielen sein, wenn nicht mehr blos Einzelne, sondern die Nation selbst L. eine neue Stätte der Kunst schaffen würde. —

— Der Cäcilienverein in Hamburg will den Ertrag seiner Concerte in gegenwärtiger Saison der deutschen Invalidenstiftung überlassen. —

— Die Ausführung des Gluckdenkmals, welches in Weidenwang in der Oberpfalz, Gluck's Geburtsort, aufgestellt werden soll, ist dem Bildhauer Conrad Knoll übertragen worden. —

— Aus Prag wird uns mitgetheilt: „Die Pianistin Fräul. Kahrer hat im Verlaufe dieses an Erfolgen unseres Virtuosenthums reichen Jahres an technisch-bravouröser Sicherheit, physischer Kraft und siegesgewissem Selbstvertrauen unstreitig außerordentlich gewonnen. Das Programm ihres ersten am Donnerstage gegebenen Concertes, qualitativ und quantitativ so exorbitant, daß selbst der klangreiche Flügel aus Bösendorfers wegen der Ausdauer seiner Instrumente berühmten Etablissement kaum Stand zu halten vermochte, gab der Virtuosin Gelegenheit, die gemachten Bemerkungen in jeder Beziehung zu bestätigen. Frl. Kahrer spielte Beethoven's Sonate Op. 111, Schubert's Wander-Phantasie Op. 15, Bach's von Liszt für Piano arrangirte Orgelfuge in A, Schumann's Novelette No. 5, von Chopin die Emoll-Etude und die As-Polonaise und endlich List's zarte Rhapsodie hongroise. Man sieht hier die in ihrer Eigenart und Tendenz divergirendsten Heroen der Pianoliteratur der Vergangenheit und Gegenwart vertreten. Der König der Contrapunctisten, der tiefsinnigste Beherrscher des mysteriösen Tonreiches, die in tropischer Fülle prangenden Poesien Schubert's, die ganz und gar subjectiven Schumann's und Chopin's und die seltsam rhapsodischen, epigramatischen Liszt's geben der Interpretation, was Auffassung, musikalisches Verständniß und poetisches Eindringen betrifft, Aufgaben, welche eine nur beiläufige Aufklärung der in ihnen enthaltenen Hieroglyphen und Runen zulassen und der Discussion über das mehr und weniger glückliche Enträthseln Thür und Thor öffnen. Ohne uns bei einer oder der anderen dieser Nummern insbesondere aufhalten zu wollen, sei blos bemerkt, daß die technische Brillanz, die außerordentliche Ausdauer der Pianistin abermals die gerechteste Sensation erregten, die fast überquellende Kraft der Damenhände nothwendig über-

raschen mußte. Von wahrhaft künstlerischer Wirksamkeit aber waren jene zarten Momente, in denen sich die Pianistin ohne Rücksicht auf den bewußten Effect ihrer Virtuosität gehen ließ, ihren Eingebungen und Impulsen frei folgte. Es ist gewiß nur unmittelbare Folge der reinsten Sympathie, welche uns die offenbaren, unter gewissen Umständen der höchsten Entfaltung zugänglichen Gaben der Concertgeberin einflößen, wenn wir nochmals auf den aufrichtigen Wunsch zurückkommen, dieselben möchten inmitten der privaten und öffentlichen Huldigungen, der Strapazen und Gefahren des Virtuosenthums keinen Schaden leiden." —

Kritischer Anzeiger.

Concertmusik.

Für Pianoforte.

Anton Ree, Op. 18. **Point d'orgue** pour le Concerto de Piano en ut mineur par Mozart. Copenhagen, C. Wagner.

——— Op. 19. **Souvenir de Haydn.** Ebend. 36 Sch.

In beiden Compositionen ist Stimmung, Färbung und Ton getroffen von dem, was dieselben darthun, resp. bedeuten sollen. R. hat seine großen Vorbilder nicht ohne Nutzen studirt und verwendet, und weiß die eigene Production gut mit dem aus jenen Classikern Gewonnenen zu verschmelzen. —

Kirchenmusik.

Für Orgel.

Rudolph Palme, Op. 11. **Zehn Choralvorspiele** für die Orgel (Heft 2 der Choralvorspiele) zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. $17^1/_2$ Ngr. Leipzig, Kahnt.

Seit dem Tode des fleißigen Musikverlegers Körner ist in dem Verlage von Orgelsachen eine Ebbe eingetreten, die uns allerdings nicht befremdlich erschien. Wer sollte noch mit der Billigkeit der Preise concurriren? Selbst solche Componisten, welche auf jedwedes Honorar verzichten, konnten die Erzeugnisse ihrer Muse nicht an den Mann, nämlich an den Verleger, bringen. Bei vielen Fabrikaten dieses Genre's hat dies beiläufig das Gute gehabt, daß diese „unsterblichen Werke" nicht mehr erst gedruckt wurden, denn an Mittelgut und noch defecterem Material ist wahrlich kein Mangel. Im Interesse werthvollerer Sachen dagegen ist es sehr erfreulich, daß unter den Verlegern ein Mann, welcher, wie der Ref. aus eigener Anschauung bezeugen kann, der Kunst an und für sich und den Kunstbestrebungen der Gegenwart schon manches und nicht geringe Opfer gebracht hat, auch diesen Zweig des Verlages wieder zu cultiviren anfängt. Wir hatten bereits Gelegenheit, Compositionen von dem leider zu früh heimgegangenen G. A. Thomas desselben Verlags zu besprechen und ebenso sind Palme's Choralvorspiele in jeder Beziehung des Druckes würdig. Wir finden hier nicht den gewöhnlichen, trockenen, steifen Organistenpedanten. Palme's Compositionen entquellen einem reichen, tiefen Gemüth und eine sittliche Kraft arbeitet und gestaltet dieselben aus zu einem Kunstganzen, so klein es auch sein mag, welches den Hörer eben dieser Eigenschaften halber heranzieht zu erhebendem Genusse, mit einem Worte zur religiösen Erbauung. — Man spiele nur sein Präludium zu dem Chorale „Schmücke dich, o liebe Seele" und man wird das Gesagte an sich erfahren. Jeder der behandelten Choräle ist charaktervoll erfaßt und entschieden festgehalten. Der Eintritt der Choralmelodie in Mitten oder noch am Schlusse des Vorspiels ist oft ganz überraschend schön, wie wir dies in neuester Zeit z. B. bei Ritter zu finden gewöhnt sind; die Figuration ist nicht nach der alten, hergebrachten Schablone, sondern tritt, sich immer freibewegend, namentlich in den Mittelstimmen durchaus eigenartig auf. Wenn die Orgelliteratur unserer Tage auch nur wenig, aber durch solche Werke zunimmt, dann hat es nichts zu sagen; denn „wer dem Besten seiner Zeit genug gethan, der lebt hinfort für alle Zeiten". Dem strebsamen und regsamen „Freunde A. W. Gottschalg in Weimar" möge die Widmung dieser Vorspiele entsprechende Freude bereiten. Trotz der sonst sehr guten Ausstattung im Ganzen wäre zu wünschen, daß die erste Notenseite nicht über Gebühr eng gehalten wäre, indem dadurch der Deutlichkeit, namentlich in den Versetzungszeichen, entschieden Eintrag geschehen ist. —

Lieder und Gesänge.

Für eine oder auch zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte.

G. Scheller, Op. 53. **Kaiserlied** für Gesang und Pianoforte. 5 Sgr. Für Männerquartett, Partitur und Stimmen $7^1/_2$ Sgr. Stimmen einzeln à $1^1/_2$ Sgr. Hamburg, Commissionsverlag von Ernst Berens.

Ein Ruf an Kaiser Rothbart im Kyffhäuser: er möge erscheinen, die Germania zu segnen, und sich dann gefälligst wieder zur Ruhe begeben, denn wir sind ein einig Volk geworden, das ist der Kern des Liedes von Daniel Bartels. Die Composition ist einfach und kräftig gehalten, die Melodie bewegt sich in der bequemen, nicht zu hohen und nicht zu tiefen Tonlage, die harmonischen Wendungen sind ebenso correct und bekannt und das Ganze in Melodie und Harmonie weder hervorstechend noch eindringlich genug. —

Oscar Kolbe, Op. 10. **Deutschland hoch!** Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. $2^1/_2$ Sgr. Berlin, Franz Lipperheide.

Die Worte, zwar nicht von hoher Poesie, geben ein kräftiges Lied für das Volk. Die hinzugefügten Töne bilden abgesehen von einigen sehr verbrauchten Wendungen ein ganz kräftiges und würdiges Lied; die Melodie jedoch ist nicht eindringlich genug, und die Begleitung müßte hier und da etwas einfacher gehalten sein. Der Reinertrag ist für die Vereine zur Pflege im Felde verwundeter und erkrankter Krieger bestimmt, auch ist das Stück Deutschlands Helden gewidmet, worauf wir dieselben hiermit sämmtlich noch besonders aufmerksam machen. —

Friedrich Garß, Op. 15. **Haus-Musik.** 12 Lieder ein- oder zweistimmig mit Clavierbegleitung zu singen. 20 Sgr Berlin, Adolph Stubenrauch.

Wer Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit liebt, dem empfehlen wir diese anspruchslosen Lieder, deren Texte schon auf den Gebrauch im Familienkreise hinweisen. G.'s Talent beruht jedenfalls hauptsächlich darin, recht correct, einfach und zum Herzen sprechend zu schreiben, ohne sich in Gemeinplätze zu verlieren und dadurch zu langweilen. Für häusliche Kreise, denen solche Lectüre recht Noth thut, wünschen wir den Werken die weiteste Verbreitung. Die Liederchen entsprechen jedenfalls den Bedingungen, welche man an ächte, deutsche Hausmusik stellt. — R. Sch.

Eduard Jantsch, **Vier Lieder** für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Wien, Haslinger. Complet 1 Fl. 30 Kr. Einzeln 30, 42, 65 und 54 Kr.

Robert v. Hornstein, Op. 38. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Stuttgart und Leipzig, A. Körner. Complet 24 Sgr., einzeln 5 u. $7^1/_2$ Sgr.

——— Op. 37. **Zwei Gesänge** aus der Musik zu Shakespeare's „Wie es euch gefällt". Ebend. à 5 Sgr.

Die Lieder von Jantsch bekunden ein Talent, welches zwar nicht Bedeutendes verspricht, jedoch jedenfalls Aufmunterung verdient. Sie documentiren eine gewisse Leichtigkeit — fast möchte man sagen Naivetät der Empfindung, welche, in richtige Bahnen geleitet und hauptsächlich noch vertieft durch eingehendes Studium der Meisterwerke neuerer Richtung, wohl mit der Zeit beachtenswerthe Früchte tragen kann. Man sieht überall, daß J. bemüht gewesen ist, über das Niveau des Alltäglichen hinausgehende Lieder zu schreiben, ein

Streben, welches schon an und für sich Anerkennung verdient. Dagegen ist J. noch nicht im Stande, auch nur die einfachsten technischen Forderungen zu erfüllen, welche man heutzutage an einen Liedercomponisten stellen muß. Fast jede Strophe seiner Lieder bietet dafür Belege. Erstens ist die Declamation sehr mangelhaft. Sogleich das erste Lied mag dies beweisen. J. declamirt folgendermaßen:

	1	2	3	4	1	2	3	4
B. 1:	Lei	se	zieht	—	Kling	hin	aus	—
	Durch	mein Ge	müth	—	Bis	an das	Haus	—

Wie kommen hier „durch" und „bis" dazu, auf den besten Tacttheil gelegt, also stark betont zu werden? Besonders aber ist die zweite Strophe eine wahre Musterkarte fehlerhafter Declamation, fast jedes Viertel hat hier eine falsche Wortunterlage. Aehnliches ließe sich an jedem der vier Lieder nachweisen. Ebenso läßt die Charakteristik noch zu Viel zu wünschen übrig. Auch die Harmonik hat J. noch nicht völlig in seiner Gewalt und durch sein Bemühen, dieselbe zu bewältigen, entstehen zuweilen monströse Accorde, z. B. in der Einleitung des vierten Liedes der Accord d, c, fis, gis, es. Dagegen enthalten wie gesagt diese Liederversuche manche Einzelzüge, welche Besseres hoffen lassen. —

Was soll man aber zu den Liedern von F. v. Hornstein sagen? Wenn ein junger Anfänger Dergleichen veröffentlicht, so giebt man ihm einfach den freundlichen Rath, sich lieber mit anderen nützlicheren Dingen zu beschäftigen, wenn aber auf solchen Producten der bekanntere und bisher ganz geachtete Name F. von Hornstein steht, dann kann ein gewissenhafter Referent nur den Mangel an künstlerischem Geschmack und Gewissen des Componisten bedauern. Mit Ausnahme des wenigstens etwas originellen Liedes „In der Sierra" läßt sich schlechterdings weder über dieses Op. 38 (!) mit seinen vielen Declamationsfehlern noch über das Op. 37 desselben Componisten etwas Empfehlenswerthes sagen. — 17.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig.

Leipzig, den 2. December 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Th. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 49.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beethoven's Mission*)

in der Geschichte und Entwicklung der deutschen Musik.

Zur Feier seines hundertjährigen Geburtstages geschrieben

von

Wilhelm Christern.

In dem Reiche der Geister waltete vor hundert Jahren eine große, bedeutungsvolle Constellation, als auch Ludwig van Beethoven geboren wurde. Ich glaube den Standpunkt für die allein richtige Auffassung des Tonmeisters nicht besser bezeichnen und angeben zu können, als durch diese alterthümliche, astrologische Anschauungsweise.

Beethoven kann nicht wie ein anderer Componist höheren Ranges betrachtet, nicht mit dem gewöhnlichen Maßstabe der technischen Bildung und nach den Grundsätzen der gewöhnlichen musikalischen Kritik oder des rein technischen Könnens gemessen, darnach nicht gewürdigt und beurtheilt werden; sein Bildungsgang, sein jugendliches Seelenleben, sein innerstes Wesen und Wollen, sein ganzes Fühlen und Schaffen war höherer Art, ruhte auf einem tieferen Grunde, auf einem weiter verzweigten Brüten und Wirken geistigen Lebens. Die Anregungen und Empfindungen, welche ihn schaffen hießen, waren nicht blos musikalischen Ursprungs, waren nicht bloß ein Produkt seiner musikalischen Bildung, seines musikalischen Studiums, worauf ich später besonders zurückkommen werde, sie waren der Ausdruck aller seelischen Interessen für alles Große und Schöne in irgend einer Kunst wie in der Entwicklung und Gestaltung der allgemeinen Geschichte des Lebens. Mit dem bloßen Ausdruck der Bewunderung und der Anerkennung der Einwirkung seiner Tonwerke auf Gehör und Gemüth ist nichts gesagt und gethan, ist noch weniger etwas erklärt und zur Verständigung dargelegt. Wir müssen sein Wesen und seine Größe aus Zeit und Geschichte zu erklären und zu begreifen suchen.

Um hier sogleich erinnerungsweise einige Züge aus dem genialen Wesen und Dasein Beethoven's hervorzuheben und als tiefcharakteristische Ehrendenkmäler hinzustellen, frage ich nur kurz mit energischer Betonung: Wo gab es jemals einen Musiker, einen Virtuosen, einen Tonkünstler oder Componisten, welcher in seinen freien Stunden und besonders in dem Traumleben der Jugend nicht bloß die Werke der Dichter, zumeist der Deutschen, mit lebhaftem Geiste und Interesse liebte und las, sondern vor Allem mit lebendigem Sinn auch Geschichte trieb, der mit frischem, freiem Geiste die alten Griechen verehrte und besonders unter ihnen den Plato liebte und las, wie Er?

Wer lebte so in lebendiger Sympathie, in innigem geistigen Verkehr mit allen Genien, lebte und dachte so im Bunde mit seines Gleichen, sie mochten stehen, auf welchem Grunde und Boden sie wollten, wie Er? Wer verkehrte mit Göthe, Kaisern, Königen und Fürsten so naturwahr und mit einem Gefühle, für welches außer ihm nur noch Bettina das rechte Herz und den klaren Sinn hatte, wie Er? —

Suchen wir nun nach der Reihe die Momente auf, welche das ganz eigenthümliche Wesen, die wahrhaft poetische Gemüthsstimmung B.'s von der frühesten Kindheit an gründen und gleichsam fatalistisch zeitigen mußten.

*) Trotzdem dieser Stoff soeben erst in umfangreicher Weise behandelt worden ist, fügt doch der Vf. des vorsteh. Art. noch eine neue gewichtige Seite der Betrachtung hinzu, welche grade in dem jetzigen weihevollen Momente der hundertjährigen Gedenkfeier dieses Meisters sicher von höherem Interesse ist. —

Die ganze Natur selbst, die schöne und reizende Umgebung seines Geburtsortes Bonn, die ganze Romantik der rebenumlaubten Ufer des Rheines mit ihren Sagen und Ruinen weihte das Kind schon in der Wiege und wiegte es in Träume ein. Die romantische Natur bot seiner Phantasie die ersten Stoffe und Elemente. Dazu kam seines als Sänger am Hofe des Kurfürsten wirkenden Vaters Leben und die zarte Beschützung des so empfindsamen und leicht reizbaren Sohnes durch die Mutter, jener bei vielen großen Männern so bedeutungsvoll hervortretende mütterliche Einfluß. Göthe hat ihn an sich erkannt und auch in Beethoven ist derselbe offenbar geworden. War es doch auch mit Napoleon's Mutter, der „Madame Laetitia" nicht anders als mit Göthe's Mutter, der „Frau Rath". Auch in Beethoven's Mutter ruhte ohne allen Zweifel die erste Weihe des Kindes, sie gab ihm gleichsam die erste Milch zur Pastoral-Symphonie. Das ist von seinen Biographen, wenn auch angedeutet, noch niemals genug ausgesprochen und gewürdigt worden.

Uns soll und kann hier weniger die erste und frühzeitige musikalische Anregung und Anleitung durch seinen Vater und seinen durch den Kurfürsten ihm gewährten täglichen Lehrer van der Eden beschäftigen, als die Hinführung zu Sebastian Bach durch seinen zweiten Lehrer Neefe.

Sein erster Biograph, der geniale Schlosser, sagt nicht umsonst: „Der Kurfürst trug Neefen auf, die Ausbildung des jungen B. sich zu einer besonderen Angelegenheit zu machen." Und wie faßte Neefe diese Aufgabe auf? Wie führte er diesen Auftrag aus? Nicht dadurch, daß er seinem zehnjährigen Schüler die neuesten Compositionen von Mozart, Haydn, Emanuel Bach*), Clementi und Anderen, welche damals als Componisten und Meister des Clavierspiels hervorragten, um nach diesen mit dem Zeitgeschmack fortzuschreiten, sich bilden ließ, oder daß er, da er doch immerhin ein talentvoller und gut geschulter Musiker war, mit theoretischen Aufgaben nach seinem Geschmack und nach seinem Style ihn belästigte, sondern: daß er ihn gleichsam zur Quelle der wahrhaft deutschen Musik selbst, das heißt zu Sebastian Bach hinführte und ihn mit und in ihm sich entwickeln ließ. Schlosser, selbst ein Mann von echt deutschem Schrot und Korn, der sich muthmaßlich eben durch die Geschichtliebe B.'s gedrungen und hingerissen fühlte, mit seinem kräftigen Geschichtsgeiste B.'s Biograph schon ein Jahr nach dessen Tode zu werden, um ein Denkmal für den Tonmeister zu veranlassen, sagt: „Neefe führte seinen Schüler gleich an die Quelle des besten Geschmacks, indem er ihn mit den Werken Bach's bekannt machte, ihm den Werth derselben entwickelte und ihn zum Ueberwinder der großen Schwierigkeiten, welche sich mit ihrer Ausführung verbinden, anhielt. B. erhielt dadurch schon in der ersten Jugend die richtigste Leitung. Wer zur Erkenntniß des Edlen und Großen gebracht ist, von dem ist nicht mehr zu fürchten, daß er dem Unedlen und Niedrigen huldige!" Edler Schlosser, wie tief hast du schon den Geist und das wahre Wesen B.'s erkannt und durchschaut, wie richtig hast du den rothen Faden gefunden, der hier überhaupt durch die Geschichte und Entwicklung der deutschen Musik hindurchgeht!

Ohne Bach wäre Beethoven niemals — Beethoven geworden, und arger Mißverstand ist es daher, wenn die Entwicklung der deutschen Musik und Kunst immer bloß an Haydn, Mozart und Beethoven gezeigt wird. Mozart gehört in diese Reihenfolge, in diese Verbindung gar nicht hinein. Mozart steht allein für sich, und ist ewig groß durch sich selbst, durch seine Individualität, und noch mehr dadurch: durch seinen Kampf mit der italienischen Musik der deutschen Musik den Sieg zu verschaffen, zu zeigen, wie sehr die deutsche Musik über der italienischen Musik erhaben sei.

Die Bedeutung Bach's für B. wie für die deutsche Musik überhaupt, das Gewicht dieses von Bach abgeleiteten Bildungsganges ist daher gar nicht zu ermessen und niemals genug zu würdigen.*) Man hat sich oft gewundert, daß sofort nach B. nicht andere Componisten mit gleicher Originalität und Geistesfülle gefolgt sind als Stammhalter der deutschen Musik; wie war das aber möglich, ohne daß die Talente nach Beethoven auch zu der rechten Urquelle, zu der kastalischen Quelle der Musik, zu Sebastian Bach geführt wurden?

Die ganze Zukunft und Größe B.'s wurde daher sicher in dem Augenblick entschieden, als der brave Neefe den Entschluß faßte, seinen Schüler in Bach's geniale Tonwerke einzuführen und ihn zunächst und zumeist dessen „wohltemperirtes Clavier" studiren zu lassen. Und welchen Eindruck das begeisterte Studium dieser Werke auf das so empfängliche Gemüth B.'s machte, das sehen wir noch heute an seinen Pianoforte-Compositionen, namentlich an seinen Sonaten und Variationen, wo so manches Motiv, so manche einzelne Notengruppe, sei es in punctirten Viertelnoten, Achteln oder Zweiunddreißigsteln uns an ähnliche Gruppen bei Bach erinnert, ohne daß wir damit auch nur im Allergeringsten gesagt haben wollen, daß B. darin ein Nachahmer Bach's zu nennen sei. Das Gemüth oder der Geist B.'s war grade groß und tief genug, um das ganze geistige Wesen, die tiefe musikalische Anschauung und Auffassung Bach's, dessen Werke man in ihrer Gesammtheit sehr richtig mit dem Wunderbau eines gothischen Domes verglichen hat, in sich aufzunehmen oder sich von demselben durchdringen zu lassen.**)

*) Emanuel Bach lag damals, wenn Neefe die Bach'sche Schule einmal im Auge, eigentlich näher, allein er handelte gewiß mit dem besten Bewußtsein und mit reiflicher Ueberlegung, als er seinen zehnjährigen Schüler nicht zu den Männern der damaligen Mode, nicht zu den Helden des Tages, wie groß und schätzenswerth sie auch immer sein mochten, hinführte um ihn daran Geschmack gewinnen zu lassen. Eine andere Wahl des Studienganges, ein anderer Lehrer als Neefe, und Beethoven wäre gewiß nicht ganz geworden, was er jetzt für uns ist, indem er in der empfänglichsten Zeit der Jugend aus der reinsten, tiefsten und frischesten Urquelle schöpfte und dadurch volle Freiheit des Geistes behielt für originelle Entwicklung. —

*) Hatte der alte ewig große Bach selbst elf Söhne, die alle mehr oder weniger Musiker und Componisten waren, so könnte man Beethoven mit vollem Recht den zwölften nennen, damit das Dutzend voll werde, und wahrlich, er ist ja der Größte, Beste und Treueste unter den zwölf Jüngern des Meisters! —

**) Mit dem Studium Bach's hieß eigentlich aber auch mit der Entwicklung und in dem wahren Geiste der deutschen Musik selbst angefangen, denn mit Keiser (geb. 1673), Händel (geb. 1684) und Bach (geb. 1685) begann nach einer großen musikalischen Wüste, in welcher der durch einige, freilich aber mehr im italienischen Style geschriebene Opern, Oratorien und Gesänge sich bemerkbar machende Schütz allein wie eine grüne Oase hervortrat, überhaupt ein neuer Aufschwung der Musik, das Reformationszeitalter der Musik, und Sebastian Bach schließt nicht die vorhergehende Periode, sondern er allein ist mit vollem Grund und Recht als der Erste oder als das Haupt einer neuen Periode hinzustellen; Er ist wahrhaft der Luther der Musik, oder sagen wir noch kräftiger und bezeichnender der Gründer und Stammvater der protestantischen Musik, der dann in Haydn und Beethoven und einigen Späteren seine Stammhalter und mehr oder weniger treuen Nachfolger fand. —

Das Ideal Bach gehörte damals schon zu den längst aus der Welt entschwundenen, Bach war dem damaligen, für Haydn und Mozart so lebhaft interessirten Publicum vielleicht schon ferner gerückt als er uns dies jetzt nach neunzig Jahren ist, denn jener war 1750 in Leipzig schon gestorben, also bereits 30 Jahre todt, als Neefe seinen Schüler in die Geheimnisse des „wohltemperirten Claviers“ einzuweihen begann. Der ewige Grundstein zu dem späteren Beethoven'schen Dome war gelegt, die wahrhaft deutsche Musik, ursprünglich hervorgegangen aus dem Chorale oder aus den Hallen der Kirchen, diesen Verkehrsstätten mit dem Himmlischen und Göttlichen, und nicht aus den Trillerhallen der Theater, — war in ihrer Würde gesichert und gefeiert.] Die deutsche Musik siegte durch sich selbst, ohne erst lange mit der welschen Muse den Kampf einzugehen.

Für die Beethoven'sche Mission war die große Entscheidung getroffen, und sie wurde es abermals, als B. nach Wien ging, um dort seine musikalische Ausbildung zu vollenden.

Ehe wir aber in unserer Betrachtung der Entwicklung B.'s fortfahren, müssen wir nothwendig in dem damaligen Deutschland einen Blick um uns werfen, um zu gewahren, wie hier und dort im Sturm und Drang die Geister sich bewegten, wie Alle in Kunst und Poesie mit jugendlicher Werdelust rangen und strebten, um des deutschen Volkes Würdiges zu schaffen. Mit dem Jahre 1780 begann bekanntlich das Zeitalter unserer Classik. Beethoven hatte ein zu empfängliches Gemüth, als daß die damals gepflegten Ideen, die poetischen Werke, welche damals im frischen Blüthenschmuck erschienen und sich frisch und bezaubernd durch Deutschland verbreiteten, in's Leben treten konnten, ohne auf ihn einen ergreifenden und nachhaltigen Eindruck zu machen. Wir müßten dies schon aus seinem ganzen regen und weitgreifenden Phantasieleben schließen, wenn wir nicht wie gesagt mit historischer Gewißheit wüßten, daß er für die deutschen Dichterwerke lebhaftes Interesse hatte und sich in allen Mußestunden außer mit Geschichte mit denselben angelegentlich und leidenschaftlich beschäftigte. Bei seiner zarten, reizbaren Natur war er außerdem auch zur Melancholie geneigt, hing an den romantischen Ufern des Rheines seinen Träumereien nach und ward (wie Ranke dies in seinem „Beethoven“ so schön geschildert hat) gleichsam ein Sonderling, ein poetischer Schwärmer. Erscheinungen wie Shakespeare, Göthe, Schiller, Winkelmann, Schröder, Iffland, Lessing, Heinse u. A. mit ihren Schöpfungen und Thaten konnten für ihn und seinen lebhaften Geist nicht ohne nachhaltige Wirkung bleiben. Die Art und Weise, wie er später nach Jahren mit Göthe in Carlsbad verkehrte, wie er mit Schiller's Jubellied an die Freude seine neunte Symponie schloß, weisen deutlich darauf hin, in welchen innigen und herzlichen Beziehungen er von jeher mit diesen Heroen gelebt hatte, wie diese Genien hier gleichsam in hellen Mondscheinnächten einen Elfenreigen mit einander aufgeführt hatten. Wie müssen Werke wie Göthe's „Werther“, Schiller's „Räuber“ und die damals zuerst in's Deutsche übersetzten Shakespeare'schen Dramen auf einen solchen Geist eingewirkt, wie müssen sie die Tonschwingen einer solchen Phantasie gehoben haben! Ruht doch in Bach's tiefverschlungenen Gedanken die ganze Fülle des Shakespeare'schen Geistes, der dann in Beethoven's dramatischen Symphonien wunderbar verklärt wird. Ein wahrhaft großer Mann kann immer nur aus der Fülle seiner Zeit, aus Allem, was diese gebar und bewegte, begriffen und erklärt werden; und welche Zeit war reicher an großen frisch wie aus dem Haupte der Minerva selbst hervorgegangenen Gestalten, als die, in welche Beethoven's Mission fällt, um Poesie und Musik, Kunst und Geschichte in der Seele mit einander zu verbinden. Und wie durch diesen poetisch-musikalischen Gemeingeist zur Vollendung seiner Mission die beiderseitigen Intentionen in ihm kämpften, das beweist am Besten und Schlagendsten der Kampf um die Fidelio-Ouverture in seinem Geiste und in seiner poetisch-musikalischen Anschauung. B. war auch Dichter ohne es zu sein, darum genügte ihm weder die eine noch die andere Ouverture, bis er ihrer vier schuf, und wäre es gestattet gewesen, er würde auch vier Opern „Fidelio“ componirt haben, um seinen poetischen wie musikalischen Gefühlen und den Ansprüchen der Musik wie der Poesie nach seiner Auffassung zu genügen. So lebte und webte er in den Geschwisterkünsten. —

(Schluß folgt.)

Der dramatische Sänger

von Dr. Hermann Zopff.

(Fortsetzung.)

II. Musikalische Ausbildung.

Das Erste und Selbstverständlichste, was man von jedem Opernsänger verlangt, ist musikalische Sicherheit. Sänger, welche schnell und sicher Partien lernen, werden besonders von den Capellmeistern in der Regel vorgezogen und speziell protegirt, selbst wenn sie sonst nicht so gut sind wie andere. — Die musikalischen Studien des angehenden Opernsängers zerfallen in praktische und theoretische. Die unerläßlichsten praktischen sind sicheres Treffen und Tactgefühl.

Zur Erlangung sicheren Treffens eigne man sich vor Allem deutliche Vorstellung aller Intervalle an und suche dieselben in Betreff ihres Charakters von einander zu unterscheiden. Hiermit sind fleißige praktische Treffübungen 1) aller Arten von Intervalle, 2) der v.rschiedenartigsten Accordgänge nach der Höhe wie nach der Tiefe zu üben, Accordgänge übrigens allmählich immer schneller, am Besten in Gegenwart einer anderen mit scharfem Gehör begabten Person. Sonst kann ich wohl, da über die Treffübungen der vorhandene Uebungsstoff reich genug vorhanden ist, weiteres Detail über dieselben an dieser Stelle sparen und will nur noch darauf die Aufmerksamkeit lenken, daß man die große Terz des Accordes (also nicht vom vorhergehenden Intervall sondern vom Grundton der Tonart aus gerechnet) stets hoch genug zu nehmen bestrebt sei, um Dur von Moll gehörig zu unterscheiden, desgleichen die große None zum Unterschied von der kleinen, während die Quinte der Tonart sorgfältiger als andere Int. gleichmäßig zwischen Höhe und Tiefe schweben muß, also weder zu hoch noch zu tief sein darf. Man mache sich überhaupt überall klar, welche Tonart und welches Intervall derselben man vor sich hat. Wagner'sche Partien seiner neuesten Periode sind sonst nicht sicher zu erfassen. Auch übt im Treffen sehr das selbstständige Durchführen schwierigerer Unterstimmen; auch mit hoher Stimme begabte Sänger mögen daher fleißig Gelegenheit nehmen, zweite Stimme zu singen. —

Das Tactgefühl übt sich am Besten durch Soloensemble's und durch Vierhändigspielen mit in dieser Beziehung zuverlässigen Partnern. Ensemblegesang (Durchsingen von Duetten, Terzetten ꝛc. und Finale's) übt überhaupt sehr das musikalische Gefühl, und möge es sich daher Jeder dringend angelegen sein

lassen, gute Gelegenheiten zu demselben aufzusuchen. Besonders empfehlen sich hierzu Stücke ohne Begleitung, welche bald mit bald ohne Tactschlagen zu singen sind. Letzteres lasse man sich bei Zeiten in allen seinen Einzelnheiten erklären und übe sich auch darin hinreichend, dem Dirigenten genau folgen zu lernen. —

Fast Allen, welche nur an Clavierbegleitung gewöhnt sind, fällt es zuerst nicht leicht, mit Orchester zu singen und meist kommt es ihnen vor, als werde ihnen der Boden unter den Füßen weggezogen, weil sie statt gleichmäßig in einander verschwimmender Clavieraccorde nun eine Menge einzelner Instrumental-Stimmen fortschreiten hören. Längere Gewöhnung thut hier in der Regel das Ihrige. Man muß übrigens besonders bei Orchesterbegleitung auf so Manches gefaßt sein, was den Sänger nicht außer Fassung bringen darf. Selbst in besseren Orchestern können Unachtsamkeiten, Mißklänge, zu frühes Eintreten einer Begleitungsstimme oder Ausbleiben derselben vorkommen, Dinge, welche den Sänger nicht beirren dürfen. Ist es doch schon vorgekommen, daß das Orchester total herausgekommen ist und die betreffende Sängerin ihre Arie ohne Begleitung unter enthusiastischem Beifall zu Ende gesungen hat; auch verlasse man sich in Ensemble's nicht zu sehr auf die anderen Sänger und deren Eintritte oder Schlüsse sondern wähle seine Eintritte, um ganz sicher zu gehen, lieber aus dem Zusammenhange der Musik. —

Fertigkeit im Clavierspiel ist in soweit anzueignen, daß man sich seine Partien ordentlich begleiten und exact einstudiren kann. —

Nothwendig ist ferner für ältere Opernstimmen Kenntniß der verschiedenen Schlüssel und Fertigkeit im Lesen derselben. Auch einige im Transponiren erworbene Fertigkeit leistet zuweilen sehr gute Dienste. —

Von theoretischen Hülfswissenschaften ist eine zur Erlangung verständnißvoll sicheren Treffens sehr nothwendige: Harmonielehre. Es ist nicht nöthig, daß der Bühnensänger mit allen höheren und feineren Combinationen derselben vertraut sei, er muß aber mit Hülfe derselben überall die Tonart klar erkennen und wissen, welches Intervall derselben er zu singen hat, sowie, ob er einen Dur- oder Moll-Dreiklang, einen Septimenaccord, einen kleinen oder großen Nonenaccord vor sich hat, ob sich in demselben vielleicht ein vermindertes oder übermäßiges Intervall, ein Vorhalt oder eine Anticipation befindet, ob der Accord ein vollständiger, unvollständiger oder mit anderen Tonarten resp. Accorden gemischter ist und mit welchen, und besonders auch, welcher Ton des Accordes, der Tonart, im Basse liegt. Auch mit der Generalbaß-Bezifferung möge er sich bekannt machen, da sie ihm in älteren Clavierauszügen oder Partituren zu Gesicht kommen kann.

Von der musikalischen Formenlehre muß sich der Sänger so Viel aneignen, daß er im Stande ist, den Bau eines Musikstückes zu übersehen, die Hauptthemen und -Motive herauszufinden, deren Bedeutung und Verhältnisse zu erkennen und sie entsprechend in den Vordergrund zu stellen sowie die der Entwicklung eines Satzes, einer Periode entsprechende Steigerung und Nüancirung in seinen Vortrag zu bringen, Phrasirung, Betonung, Athem Holen (und Aufsparen für größere Steigerungen ꝛc.) nicht in sinnwidriger, den musikalischen Gedanken zerreißender oder unkenntlich verzerrender sondern in verständnißvoller Weise anzuwenden. Dies ist besonders für ältere Werke nöthig, welche arm an Vortragsbezeichnungen sind und deshalb öfters bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden. Bei Wagner'schen Werken dagegen wird sein Spiel höchst lückenhaft bleiben, wenn er sich nicht, besonders für alle Stellen, in denen er nicht zu singen hat, um alle Hauptmotive kümmert und mit deren Auftreten sein Spiel in genaue Uebereinstimmung setzt.*)

Formen- und Harmonielehre sind auch sehr wichtig, um sich unbequem liegende Stellen zu erleichtern (in der Theatersprache „Punctiren" genannt) ohne den Componisten empfindlich zu schädigen und seine Gedanken zu verkümmern oder zu verhunzen.

Sehr anzurathen ist endlich dem durchgebildeten Künstler Partiturkenntniß. Nur aus einer vollständigen Orchesterpartitur vermag er nämlich z. B. deutlich zu ersehen, auf welche Instrumente er als hervortretende Anhaltspuncte hauptsächlich zu achten hat, was ebenfalls besonders bei Wagner'schen Partien von großer Wichtigkeit ist. Partiturkenntniß erlangt man durch theoretische Bekanntschaft mit den einzelnen Instrumenten, verbunden mit Kenntniß aller Schlüssel und Fertigkeit im Transponiren. —

(Fortsetzung folgt.)

Concertmusik.

Johan S. Svendsen, Concert in Adur für Violine und Orchester, Op. 6. Leipzig, E. W. Fritzsch. Partitur 3 Thlr. Principalstimme und Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug von Aloys Reckendorf mit Principalstimme 2 Thlr. 20 Ngr.

Spricht man von einem neuen Concert, so hat uns die Concertlitteratur im allgemeinen daran gewöhnt, unsere Erwartungen nicht zu hoch zu spannen, besonders was die Concertlitteratur für Streich- und Blasinstrumente anbetrifft, und selbst die Violine, diese Königin des Orchesters hat auf diesem Feld außer Beethoven, Spohr und Mendelssohn, in neuster Zeit Bruch, und nur wenigen Andern kaum etwas aufzuweisen, das sich nur auf irgendwelcher positiven Kunsthöhe erhielte, geschweige nun, daß es auf die Entwickelung der Musik beziehentlich der Form und Gestaltung den geringsten Einfluß ausgeübt hätte. Und doch gibt diese Verbindung eines einzelnen Instrumentes mit Orchester dem Künstler so wundervolle Gelegenheit sich den starren Gesetzen, denen die Orchestermusik heutzutage noch so allgemein unterworfen ist, zu entziehen; denn die freie Behandlung des Soloinstrumentes motivirt ein Aussichherausgeben, das der Symphonie, der Ouverture und selbst der symphonischen Dichtung und der Orchesterphantasie schlecht anstünde, während das begleitende Orchester dem gegenüber sich auch möglichst selbstständig bewegen und etwaigen Ausschreitungen des Soloinstrumentes mit seiner geschlosseneren Haltung ein Gewicht anhängen kann. Mit einem Wort die Concertlitteratur verdient nicht so grenzenlos mißhandelt zu

*) Welche Wirkung läßt sich z. B., um nur einen sehr leicht in die Augen fallenden Moment herauszugreifen, eine Ortrud entgehen, welche, wenn am Schluß des zweiten Lohengrinactes das bekannte drohende Motiv des Namensverbotes noch einmal mächtig zwischen dem Trauungsgesang hervorbricht, theilnahmslos vor sich hinstarrt, anstatt nochmals mit furchtbar drohender Geberde gegen das Brautpaar aufzufahren! Mehr darüber in dem Abschnitte „Mimik". —

werden, wie es in der That geschieht, und anstatt dem selbstsüchtigen Gebahren der Virtuosen auf feile Weise entgegenzukommen, sollten die Componisten den Virtuosen mit gediegenen Werken Gelegenheit geben ihre Kunst einem edelern Streben zu weihen und so in Gemeinschaft mit ihnen eine Kunstform vervollkommenen, die auf oben angedeutetem Wege unbedingt einer glänzenden Zukunft entgegengehen würde.

Und nicht allein das wäre das unfehlbare Ziel eines solchen Strebens — das Concert würde nicht nur eine freiere Symphonie neben der strengen Orchestersymphonie, ein auf die Spitze getriebenes subjectives Tonbild neben der Objectivität der letzteren sein — nein, es würde sich daraus ein noch viel weitergehenderer Einfluß ergeben.

Indem nämlich die Virtuosen die Souveräne im Concerte sind, wie die Kapellmeister das gleiche im Bereiche des Orchesters, so könnten die ersteren von ihrem nun bedeutsamer gewordenen Felde aus die letzteren in ihrem oft so gewaltig trockenem und handwerksmäßigem Wirken fruchtbarst beeinflussen und den Strom ihres freien, nun wahr gewordenen Gefühls auf sie übergehen lassen.

Mit nur ein wenig Heißblütigkeit und gutem Willen ließen sich diese Perspectiven auf das lachendste und reizendste ausmalen — und daß sie nicht ganz Trugbilder und Gedankenspiele sind, beweisen einige Versuche in der neueren Zeit, der Concertmusik die ihr gebührende Stufe anzuweisen. In dieser Beziehung wäre im Bereiche der Violinmusik außer dem schon genannten Bruch'schen Concert ganz besonders auf das soeben erschienene Violinconcert von J. S. Svendsen hinzuweisen, welches letztere uns überhaupt zu obigen Reflexionen veranlaßt hat.

Man ist nämlich ganz überrascht, wirft man einen Blick in die Partitur dieses neuesten Werkes des jungen und talentvollen norwegischen Componisten, dessen Octett und Symphonie ihrem Verfasser schon einen so bedeutungsvollen Namen verschafft haben.

Gleich das erste, so breit gehaltene Tutti läßt einen zweifeln, ob man es denn vielleicht wirklich mit einer Symphonie zu thun habe. Ein wunderbar klares, in Zeichnung wie Farbe kräftig gehaltenes Tongemälde entwickelt sich da mit einer naturgemäßen Logik wie nur eine Meisterhand es ohne trocken zu werden auszuführen im Stande ist. Die Ruhe und Breite des Satzes schließt eine außerordentliche Steigerung nicht aus; trotz der maßvollsten Oeconomie treten schon alle künftig verwendeten Themen und Motive auf und das Hauptmotiv gelangt sogar in den beiden Tacten Fdur, Sechstenlage, nach dem vier Mal mächtig angeschlagenem $\flat^{8}_{2}$ As zu einem wahrhaft dramatischen Ausdruck, der sich nach der polyphonen Entwickelung des zweiten Motivs auf dem Orgelpunkt recht in dem ff Cis^{7} mit Terzenbaß mit möglichst noch verstärkter Gewalt wiederholt. Nun schlägt der verminderte Septaccord auf Eis pp an, das d geht nach cis und die Principalstimme setzt auf der Harmonie von Fismoll mit dem Hauptmotiv in a, h, cis ein.

Verfolgt man von hier aus aufmerksam den weiteren Verlauf der Principalstimme, wie den des Orchesters, erst jeden für sich und dann beide zusammen in ihrer Wechselbeziehung, so ist man wirklich gezwungen einzusehen, daß mit diesem Concert der Concertliteratur der Weg, welcher sie zu den oben ausgeführten Zielen hinleiten muß, nicht nur angedeutet, sondern sicher vorgezeichnet ist.

Mit dem ihm eigenen Ernste und streng künstlerischem Bewußtsein vermeidet Svendsen alles Aeußerliche, Zufällige und Gesuchte: Nichts wird von außen angehängt, sondern Alles muß sich von Innen heraus entwickeln. Die Themen stehen nicht allein in innigster Beziehung zu einander, nein, mit einer ihm ganz eigenen Art weiß Svendsen ein Thema aus dem anderen herauszuziehen, sie aus denselben Intervallen und rythmischen Bestandtheilen zu construiren und zeigt trotzdem eine Mannigfaltigkeit und eine erfinderische Kraft, die auf der Höhe des künstlerischen Ernstes ihres Besitzers stehen.

Wie nun die Themen organisch eins aus dem andern herauswachsen, so steht auch das Figurenwerk mit dem eigentlichen Compositionskörper in einem Zusammenhang, der im besten Sinne des Wortes architektonisch genannt werden darf. In diesem ersten Satz des Concertes entwickelten sich die Passagen und Läufe allerdings nicht ausschließlich aus den Themen, doch liegt dem eine Feinheit zu Grunde, auf die wir hier ganz besonders aufmerksam machen müssen.

Der Componist sucht nämlich die Themen und Motive möglichst von einander zu trennen und ihnen einen verschiedenen Wirkungskreis anzuweisen, und scheint sich uns hierin der eigenthümliche Charakter des Concerts als selbstständige und lebensfähige Kunstform festzusetzen. Die Themen vertreten das symphonische Element, während die Motive das Capriciöse des Concertmäßigen zum Ausdruck bringen. Natürlich vermischt sich häufig die Thätigkeit Beider, doch will man sehen, mit welcher Sicherheit und Bildungsfähigkeit der Componist seine Absicht durchgeführt hat, so vergleiche man das erste Tutti und das erste Solo der Principalstimme. Man glaubt im Anfang des Tutti's ein vollkommen ausgeführtes Thema zu hören, während die ganze 16 taktige Periode, nebst der folgenden zum zweiten Thema führenden zwölfaktigen Periode nur ungemein geschickte Combinationen aus den Motiven und dem ersten Thema sind. Indem die Principalstimme mit ihrem Eintritt das Hauptmotiv, welches in keinem der beiden Themen enthalten ist, herausgreift und gleich zu weiterer Figuration verarbeitet, tritt erst mit dem a tempo in diesem ersten Solo das erste Thema vollständig auf.

Leider ist dasselbe, wie auch sein späterer Gegensatz, das zweite Thema, zu lang um als Notenbeispiel aufgeführt zu werden, doch wollen wir größerer Klarheit halber das Hauptmotiv, nebst den beiden Nebenmotiven beisetzen.

Hauptmotiv *)

1. N. Motiv

2. N. Motiv

Dasselbe in der Umkehrung

Es würde zu weit führen, wollte man alle die Stellen hervorheben, wo diese Motive unter irgend einer Gestalt auf-

*) Die Klammern bedeuten, daß der von ihnen eingeschlossene Theil des Motivs häufig allein auftritt.

treten, doch sind sie meistens so erkennbar und unverhüllt, daß man sie wol oder übel hören muß.

Ganz eigenthümlich ist die Gesangstelle im dritten Solo, welche aus dem Hauptmotiv gebildet ist, und wo das 2te N. Motiv später hinzutritt.

pp — f doloroso. Gmoll. Gmoll.

Doch wird es für das Verständniß Mancher noch nutzbringend sein, wenn wir hinzufügen, daß die Passage im ersten Tact nach dem Buchstaben H

u. s. w. aus dem Hauptmotiv,

und daß die Cadenz aus dem ersten N. Motiv gebildet ist. Uebrigens müssen wir, gerade von der Cadenz sprechend gestehen, daß dieselbe, trotz der genialen Orchesterbegleitung wol die am wenigsten verführerische Stelle des Concertes ist, wenn man ein so sinnliches Beiwort gegenüber dem hohen Ernst einer derartigen Composition anwenden darf, und tritt gerade in ihr sehr hervor, daß der Künstler in seiner Verachtung alles Aeußerlichen vielleicht etwas zu weit gegangen ist. Wir würden dies allerdings nie als Tadel aussprechen — im Gegentheil gerade der selbstbewußte Ernst Svendsen's im Gegensatz zu dem meisten Componisten unserer Tage läßt uns auf seine Zukunft bauen — aber wir stehen nicht allein da — es gibt eine Menge und zwar leider selbst eine solche unter den Künstlern.

Doch wird diese ihre Rechnung in dem zweiten und dritten Satze des Concertes finden und kann dem unaussprechlichen Reiz dieser beiden herrlichen und liebenswürdigen Stücke schon ein wenig den monumentalen Charakter des ersten Satzes zu Gute halten.

Liebenswürdig ist die rechte Bezeichnung, welche besonders dem zweiten Satz gebührt, doch muß man sie mit dem stimmungsvollen andächtig mischen, um sich der rechten Klangfarbe zu nähern.

Der letzte Satz ist schon mehr toll lustig zu nennen, was nach der zarten Gliederung und süßen Melodik des Andantes einen ein bischen derben Eindruck macht, doch wird man bald durch die wahrhaft natürliche und urwüchsige Heiterkeit, die diesen beflügelten Rhythmen inne wohnt, versöhnt.

Tritt das Talent des Componisten in diesen beiden letzten Sätzen nicht, ich möchte sagen, so reformatorisch auf, wie in dem ersten Satze und überläßt es sich darin mehr seinem unbewußten, unmittelbaren Drang, so tritt in ihnen die Eigenthümlichkeit ihres Verfassers auch in einem hohen Grade zu Tage und zeigt sich sowohl in ihnen wie in dem ersten Satze der ungemeine Fortschritt, den der Künstler vor sich selbst mit diesem Werke gethan hat. Wie maßvoll ist z. B. die Harmonik im Verhältniß zur Symphonie und wie natürlich und im Zusammenfluß mit dem Ganzen spitzen sich die Pointen zu. Die Melodienbildung, wie der ganze Periodenbau sind viel breiter und schwungvoller, wie in allen früheren Compositionen des Componisten und doch erscheint das Ganze gedrungener und gesättigter, weil eine vorgeschrittene Selbstkritik die einzelnen Theile zum Ganzen mit echt künstlerischem Maße abgewogen hat.

Ganz prächtig ist im letzten Satz das wichtige Tutti nach dem ersten großen Solo und bildet dazu das darauf folgende Solo, welches erst kurz das 1. Thema auf Moll bezogen mit Pizzicatobegleitung und darauf einen Zwischensatz mit der von Svendsen so bevorzugten Gehaltenen-Noten-Begleitung bringt, einen höchst gelungenen Gegensatz. Die Form ist übrigens im letzten Satze ziemlich nach hergebrachter Weise festgehalten und beruht seine Originalität mehr auf der Harmonie und der Melodienbildung.

Ein bedeutendes Kapitel wäre noch hinsichtlich der vorzüglichen und originellen Instrumentation in Angriff zu nehmen, doch ist die Meisterschaft des Componisten hierin gleich so unumstößlich anerkannt worden, daß wir kaum nöthig haben noch darauf hinzuweisen.

Erwähnen wir deshalb nur noch den trefflichen, allerdings etwas schweren, Klavierauszug von Aloys Reckendorf, der ein fast vollständiges Bild der Partitur gibt, wie auch die weiche und correcte Ausstattung seitens der Verlagshandlung, und schließen wir diese Besprechung einer der bedeutensten Erscheinungen im Bereiche der Concertliteratur mit dem Wunsche, daß der Componist dieses Feld zum Nutzen der Kunst und der Künstler noch weiter ausbauen möge. Henrich von Ende.

Correspondenz.

Leipzig.

Im fünften und sechsten Gewandhausconcert wurden von Orchesterwerken ausgeführt die Ouverturen zu „Genovefa" und zu „Oberon", Beethoven's achte Symphonie und eine neue Symphonie von Bruch. Als Solisten traten auf Friedrich Grützmacher aus Dresden, Frl. Scheuerlein von der Braunschweiger Hofbühne, Dr. Gunz von Hannover und Pianist Bendel aus Berlin. — Ueber Fr. Grützmacher's prachtvolles Spiel ist für unsere Leser nichts hinzuzufügen und nur zu erwähnen, daß er bereits mit Auszeichnung empfangen wurde und selbst in einer weniger dankbaren Aufgabe wie Hiller's Concert zeigte, daß er wohl unbedenklich als der hervorragendste unter den gegenwärtigen Violoncellisten bezeichnet werden darf. Ursprünglich hatte Gr. ein neues Concert vom königl. preuß. Herrn Obercapellmeister Taubert spielen wollen, sah sich jedoch dem Vernehmen nach nach der Probe wegen der mehrfach bedenklichen und zu dick instrumentirten Anlage desselben genöthigt, dafür ein ziemlich reizloses und ungleiches, wenn auch stellenweise hübsch gemachtes, mit noblen Phrasen und munteren Mendelssohn'schen Wendungen ausgestattetes Concert Hiller's zu nehmen, und, damit das Triumvirat unserer gestrengen Altconservativen vollständig berücksichtigt werde, demselben vom königl. bayr. Herrn Generalmusikdirector Franz Lachner eine doch wenigstens gefühlvolle und in den beiden Oberstimmen geschickt behandelte, stellenweise allerdings auch seltsam geschraubte „Serenade" für vier Violoncelle hinzuzugesellen, bei welcher ihm die HH. Hegar, Riebel und Pester besonders in Anbetracht der kurzen Frist des Studirens ausgezeichnet secundirten. — Frl. Hedwig Scheuerlein sang „Wie nahte mir der Schlummer" aus dem „Freischütz", „Mein gläubiges Herze" von Bach, „Schöne Rosenzeit" von Mendelssohn und „Sie sagen, es wäre die Liebe" von Kirchner. Die Stimme hat an Klangfülle gewonnen, desgleichen die Ausführung an dreisterer Routine, dagegen erscheint die Schule noch

lückenhaft, der Ansatz zuweilen noch gaumig nasal und bei dem Hinaufgehen auf hohe Töne schlaff und unfrei, desgleichen die Athemführung unentwickelt. Am Besten ist noch die im Ganzen deutliche Recitation ausgebildet. Im Vortrage zeigte sich das Bestreben nach sinniger Nüancirung, doch kam dasselbe noch meist so schülerhaft unfrei zu Tage, daß Frl. S. keineswegs den in diesen Concerten zu machenden Ansprüchen entsprach. Wo sie aber unter solchen Umständen den Muth hernahm, uns auf's Neue ein so gut und oft gehörtes Opernrepertoirstück wie die Freischützarie vorzusingen, zu dessen Wahl nur wahrhaft bedeutender und meisterhafter, einem solchen Stücke neue interessante Seiten abgewinnender Vortrag berechtigt, ist ebenso unbegreiflich wie die dieser Sängerin gemachte Concession dreimaligen Auftretens, in welchem namentlich das recht müde und wehmüthige Hinschleppen der freudigen Bach'schen Arie eine etwas starke Geduldprobe wurde. — Reiche Entschädigung für diese mehr oder weniger verunglückten Experimente boten im sechsten, in Betreff des Programms überhaupt anziehenderen Concerte die Vorträge eines so vorzüglichen Künstlers wie Dr. Gunz. Die Wahl der zum Theil ziemlich halsbrechenden und wenig einheitlichen Oberonarie „Von Jugend auf im Kampfgefild", welche Weber einst für den berühmten Braham in London (eine seltene Tenoristenspecialität) schrieb, ließ sich zwar außerhalb der Scene nicht gutheißen, zeigte aber G.'s Schule, kostete sie auch sein in den letzten Jahren stärker forcirtes Organ manchen Kampf, namentlich in Bezug auf Leichtigkeit und Glätte der Coloratur in glänzendem Lichte. Mit wahrhaft electrisirender Frische aber sang er Schubert's „Liebe Farbe" und „Böse Farbe", wenn auch letzteres Lied in Betreff der Schärfe seiner wahrhaft mustergültigen Recitation etwas stark pointirt. Nun kommen wir aber zu einem für die Abonnementsconcerte wahrhaft ungewöhnlichen Ereigniß. Zum ersten Male überwand man sich, in deren Programme Zukunftsmusik von reinstem Wasser zu bringen. Gunz sang nämlich zum Schluß das Preislied aus den „Meistersingern". Und wie sang er dasselbe! Kam auch durch sehr langsames Tempo der beiden ersten Verse und durch zu unvermittelt schnelles des letzten die beabsichtigte Steigerung nicht zu einer dem Concertsaale entsprechenderen einheitlicheren Geltung, und begleitete auch das Orchester zuweilen noch immer nicht zart genug, so brachte doch die Genialität seiner Auffassung das herrliche Stück zu so schöner Geltung, daß auch der vorurtheilsvollere Theil der Zuhörer zu den lebhaftesten Kundgebungen ihrer Sympathie hingerissen wurde. — Ganz neu war dem hiesigen Publicum der demselben bisher nur durch auswärtige Berichte als ein Künstler von bedeutender Technik und genialer Begabung bekannt gewordene Pianist Franz Bendel aus Berlin. Als solchen hatte Rf. früher Gelegenheit, ihn aus eigener Anschauung kennen zu lernen und mußte daher bedauern, daß, vermuthlich in Folge von Befangenheit und Indisposition eine ganz sichtliche Unruhe diesmal seine Leistungen in Bezug auf Kraft des Anschlages, seelenvollen Ausdruck und abgerundete Gleichmäßigkeit der Technik beeinträchtigte, sodaß er sich besonders in Beethoven's Esdurconcert nicht zu entsprechender künstlerischer Freiheit aufzuschwingen vermochte; auch schien ihn das Instrument in Betreff größerer Ausgiebigkeit der Mittellage etwas im Stich zu lassen. Aus so manchen feinsinnigen Zügen erkannte man sehr wohl den nach Höherem strebenden Künstler wie die beachtenswerthen Seiten seiner Virtuosität, und in wohlthuendem Grade gelang ihm in dem sonst unbedeutenden Air von Pergolese der Gesang der Cantilene, während eine von ihm zum Schluß gespielte Sextenetude eigener Composition manches Geniale bot, jedoch durch Kürzung erheblich gewinnen würde. Da dem Vernehmen nach der geschätzte Künstler sich dem hiesigen Publicum noch einmal in vielseitigerer und dadurch für ihn noch dankbarerer Weise vorzuführen gedenkt, so wird sich die ihm auch diesmal bereits gespendete Anerkennung dann hoffentlich zu einer noch wärmeren gestalten. — Mit großen Erwartungen sah man einer neuen vom Componisten persönlich geleiteten Symphonie von Max Bruch entgegen, denn seine ungewöhnlich beifällig aufgenommene erste Symphonie hatte, wenn auch nicht bedeutend in der Erfindung und kraftvoll in der Gestaltung, doch durch eine gewisse Frische, Noblesse und Lebendigkeit nicht ungünstig für sich eingenommen. Vor dieser zeichnet sich die neue durch bewußteres, ernsteres Streben, klarere Richtung und sorgfältigere wählerische Conception aus. Deutlich sieht man das Bestreben des Autors, der alten Form neue Seiten abzugewinnen, sie conciser, einheitlicher und plastischer zusammenzudrängen. Ein Scherzo, dieser beliebte Rettungsanker moderner Componisten, fehlt nicht nur ganz, sondern die drei Sätze des Werkes Allegro passionato, Adagio und Finale zeigen auch auf ihrem pathetisch tragischen Cothurn eine so bedenklich gleichmäßige Physiognomie, daß alle drei fast wie ein einziges Andante eindruckslos dahinschwimmen. Was auch einem viel bedeutenderen Symphoniker kaum gelungen wäre, nämlich: neuen Most in alte Schläuche zu füllen, daran mußte ein ungleich schwächeres symphonisches Talent rettungslos scheitern. Hätte Br. wenigstens noch den Muth gehabt, den uns von Liszt gezeigten Weg einzuschlagen. Denn nur noch einen Schritt weiter (d. h. die drei Sätze unter tüchtigen Strichen in einen zusammengezogen) und er befand sich in der so zeitgemäß glücklichen Form der „symphonischen Dichtung". Aber dieser Muth scheint ihm zu fehlen. Allerdings gehören auch zu einer symphonischen Dichtung noch drei gewichtige Dinge: eine bestimmte poetische Vorlage, charakteristisch bedeutungsvolle Gedanken und kraftvolle symphonische Gestaltung derselben zu einer lebenswahr packenden Schilderung. Die eigentliche symphonische Kraft scheint aber überhaupt Br.'s schwächere Seite zu sein, die Erfindung scheint ihn im Stiche zu lassen, wo es absolute Musik gilt. Hier fehlen ihm außer seiner glanzvoll ausgebildeten Technik anscheinend die nöthigsten Anhaltspuncte, er greift in's Leere, er müht sich ab, aus allerlei schwachen Garn- und Wergfasern den Faden weiterzuspinnen und vermeint an diesem haltlosen Gespinst die Krone des Erfolges in die Höhe ziehen zu können. Wie ganz anders muthen uns dagegen diejenigen Compositionen Bruch's an, in denen er an der Hand des Textes sich zu bestimmten Vorstellungen concentriren kann! Dieses eine Gefühl vermochte ich beim Anhören der neuen Symphonie nicht loszuwerden, nämlich daß ihm nur Eines fehle, und zwar: Text und nochmals Text. Es kann doch wohl einem Tonsetzer, welchen unser Gewandhauspublicum bisher stets mit so ausnahmsweiser Auszeichnung behandelt hat, unmöglich gleichgültig sein, wenn dasselbe sonst so tactvolle Publicum den diesmal versuchten stärkeren Zeichen der Anerkennung offenbare Zeichen abweisenden Mißfallens gegenüberzustellen sich genöthigt sieht. Wäre es nach solchen Beobachtungen nicht besser, wenn der Dramatiker Bruch von dem Symphoniker Br. ferner nichts mehr wissen möchte? Deswegen brauchen ja nicht immer nur Opern geschrieben zu werden; entschieden dramatisch sind vielmehr alle jene Tonwerke Bruch's wie „Frithjof", „Schön Ellen", „Römischer Triumphgesang", „Salamis" ꝛc., in denen ein überwiegend dramatischer Text und Hintergrund, welcher ihn wie gesagt stets zu bedeutenderem und conciserem Aufschwunge anregt und erwärmt. Hier ist seine Stärke. Auf diesem Gebiete hoffen wir ihm auch ferner unter ebenso schönen Erfolgen wie bisher zu begegnen. —

H.....n. —

Prag.

Die renommirte Musikbildungsanstalt von Proksch feierte am 23. v. M. gleichzeitig mit dem Veni Sancte auch das vierzigjährige Bestehen des Instituts. Von dem nun schon mehrere Jahre verstorbenen Joseph Proksch im Jahre 1830 gegründet, erfreut sich die

Schule seither sowohl durch den soliden Unterricht als durch die Vorzüglichkeit der Methode eines Renommée's wie keine zweite in Prag; sie hat jedoch auch in der langen Zeit ihres Bestehens bereits so viele bewährte Künstler in die Welt gesendet, daß auch außerhalb Prags der Name Proksch ehrenvoll bekannt geworden ist. So sind, um nur einige zu nennen, Wilhelmine Clauß-Szarvady, Auguste Kolar, Marie Proksch, Charles Wehle, Franz Bendel 2c. Zöglinge der Anstalt, wie denn auch die Methode derselben in jüngster Zeit die ihr gebührende Würdigung gefunden hat, indem sie u. A. von Kullak in seinem Conservatorium eingeführt wurde. Als würdige Inauguration des 41. Schuljahres führte die Anstalt in der Teinkirche Liszt's Missa choralis auf, welche unter Leitung des Chorregenten Horak in anerkennenswerther Weise zur Aufführung kam, eine einzige Schwankung im Credo abgerechnet. Ein zahlreiches, kunstsinniges Publicum hatte sich eingefunden, um das hier bisher nur dem Namen nach bekannte Werk kennen zu lernen; manche kamen wohl auch in der löblichen Absicht, dem „Zukünftigen" einen kleinen Hieb mit ihrem Zopfe zu versetzen, wie man denn auch Aeußerungen vernahm, wie: „Recht hübsch, hätte das dem Liszt nicht zugetraut, aber — die Härten:" oder: „Schon wieder eine unvorbereitete Dissonanz, und die gewagten Modulationen!" 2c. Alle jedoch waren und sind darin einig, daß in dieser Messe die neuere Kirchenmusikliteratur eine hervorragende Bereicherung erfahren hat, daß man sowohl unter älteren als unter jüngeren Kirchencomponisten vergeblich ein zugleich so andachterweckendes wie einfaches und erhabenes Werk suchen würde, welches zudem nicht einmal übermäßige Schwierigkeiten der Ausführung bietet und vollständig den Charakter der Zeit wie des Ortes wahrt. Dem Director Th. Proksch gebührt hierfür der Dank aller Kirchenmusikfreunde. Hoffentlich wird das Werk, da es doch nun einmal studirt ist, nicht ad acta gelegt, und uns recht bald wieder Gelegenheit geboten, es abermals zu hören. Außer der Messe wurde ein Veni Sancte von Horak, ein Vocal-Graduale von Th. Proksch und ein „Vater unser" für gemischten Chor mit obl. Orgelbegleitung von Jos. Proksch gesungen, welche Compositionen sich sämmtlich dem Rahmen der Messe stylgerecht anfügten. — H. Kafka.

Laibach.

Beethoven-Feier am 12. und 13. Nov. Noch unter dem mächtigen Eindrucke der herrlichen Beethoven'schen Tonschöpfungen gehen wir daran, die wechselreichen Bilder jener beiden Tage, wie sie uns so lebhaft vorschweben, zu ordnen und einen Bericht über das glänzende Fest zu geben. Es war ein Fest der Kunst, würdig des unsterblichen Meisters, denn noch nie hat Laibach einen so zahlreichen Chor, noch nie ein so künstlerisch und numerisch stark besetztes Orchester gehört; es war ein Fest der Kunstpietät, denn von allen Orten waren die Künstler herbeigeeilt, um sich in edler Uneigennützigkeit dem großen Gesammtzwecke unterzuordnen; es war ein Fest der Freundschaft, denn der Bund der Harmonie, den Laibach's philharmonische Gesellschaft mit dem Gesangvereine von Cilli im letzten Sommer, in früheren Jahren mit den anderen Vereinen geschlossen, wurde durch die künstlerische Weihe gekräftigt und erneuert. Ein Gedanke, ein Sinn, ein Motiv der Begeisterung umfaßte alle, kein Mißton fiel störend dazwischen.

Ueber die künstlerische Bedeutung des Festes und insbesondere der Aufführungen kann man wohl sagen, sie stehen unerreicht in der Kunstgeschichte Laibach's da, einzelne Partien standen gradezu auf der Höhe künstlerischer Vollendung. Es waren über 60 Orchestristen anwesend, darunter 6 Herren aus Graz, 6 aus Agram, je 1 aus Triest und Marburg und 4 vom Lande. Von Gesangskräften sandte Cilli an 50, darunter 12 Damen, Deputationen sandten Gotschee (7 Personen), Görz (3), Triest (2), Marburg (2). Um 7 Uhr Abends begann das Festconcert im Theater. Noch nie sahen wir unser Theater so glänzend besetzt, noch nie eine solche Menge gewählter Toiletten, in der That ein festlicher Anblick. Das Concert eröffnete ein Prolog von Dr. Keesbacher, gesprochen von Hrn. Richter, welcher in edler Diction und würdevoller Haltung eine mit warmem Gefühle hingeworfene poetische Schilderung des Wesens Beethoven's gab, gipfelnd in dem Satze, daß B. nicht das Kind seiner Zeit, sondern derselben vorangeeilt war, der Nachwelt erst verständlich. Bei der Schlußstrophe „des Meisters Geist, er schwebet auf uns nieder" hob sich die Courtine des Hintergrundes und Beethoven's lorbeerbekränzte Büste, von reicher Blumenfülle umgeben, zeigt sich dem Anblicke. Dem Prologe folgte die Fidelio-Ouverture, in vollendeter Weise executirt. Zum Schluße wurde Musikdir. Nedved stürmisch gerufen. Hierauf folgte die Aufführung von „Meeresstille und glückliche Fahrt", ebenfalls in tadelloser Weise ausgeführt. Das große Violinconcert mit Orchester gab uns Gelegenheit, in Hrn. Julius Heller, Musikdirector des Schillervereins in Triest, nicht blos den Virtuosen mit blendender und vollendeter Technik kennen zu lernen, sondern, was uns noch mehr dünkt, auch den Künstler, dem diese brillante Technik nur Mittel zum Zwecke ist, die Tonschöpfung, den Geist derselben mit voller Hingebung und Verständniß wiederzugeben. H.'s Leistung war meisterhaft und hielt das Publicum in athemloser Spannung, welche im Laufe der Production und zum Schlusse in stürmischen Beifallsäußerungen sich Luft machte. Frau Frankenberg zeigte sich bei dem Vortrage der Concertarie Ah! Perfido als die geschulte, künstlerisch gebildete Sängerin, als welche selbe von unserem Publicum geschätzt wird. Der Arie folgte die Clavierphantasie mit Chor und Orchester, welche Hr. Zöhrer auf dem Prachtclaviere, vom Hofclavierfabr. Ehrbar in Wien in uneigennützigster Weise zur Beethovenfeier zur Verfügung gestellt, vortrug. Herr Z. spielte vorzüglich, mit brillanter Technik, mit voller Pietät für das Tonwerk, welches dem Orchester zugleich Gelegenheit bot, durch seine Präcision, sorgfältige und sinnige Ausführung der reizenden Details und vollen Einsatz der ganzen Macht der Tonfülle zu glänzen. Dem von rauschenden Beifalle begleiteten Spiele Z.'s folgte die Aufführung des Liedes „Die Ehre Gottes" durch die Männerchöre von Cilli, Laibach, Gottschee und der auswärtigen Vereine, im Ganzen an 100 Köpfe stark. Mächtig wirkte die einfache Melodie, getragen von einer solchen Fülle kräftiger Männerstimmen. Den Schluß bildete der Schlußchor aus „Christus am Oelberge", wo Chor und Orchester wetteiferten, um Beethoven's großartige Intentionen zur vollsten Geltung zu bringen. Stürmischer Beifall, der jeder einzelnen Nummer des gelungenen Concertes folgte, erhob sich zum Schlusse und das Publicum wollte das Haus nicht verlassen, ehe es nicht dem Md. Nedved seine Ovation wiederholt dargebracht hatte.

Nach dem Concert folgte ein solenner Sängerabend, an welchem Dr. Schöppl über die Bedeutung Beethoven's für die Musik und die Bedeutung dieser für Cultur und Civilisation sprach. Zum Schlusse der Rede bekränzte Frl. Wokaun aus Cilli die Büste Beethoven's mit einem Lorbeerkranze unter donnerndem Zurufe aller Anwesenden. Als gemeinschaftliche Chöre wurden gesungen die „Ehre Gottes" von Beethoven, die Hymne vom Herzog Ernst, und auf stürmisches Verlangen des Publicums die „Wacht am Rhein", welche mit donnerndem Beifalle begrüßt und zur Wiederholung verlangt wurde. Außer den Gesangsvorträgen hatten wir auch Gelegenheit, zwei Künstler kennen zu lernen, welche uns mit Instrumentalvorträgen erfreuten. Herr Prof. Schwarz aus Agram zeigte sich als tüchtiger Violinspieler mit seelenvollem, weichem Vortrage, er erntete reichsten Beifall. In Hrn. Corelli aus Graz, einem noch sehr jugendlichen Musiker, lernten wir einen ganz ungewöhnlich begabten Violoncell-

spieler kennen; sein kräftiger, markiger Ton, seine beachtenswerthe Technik lassen für den jungen Mann die beste Zukunft hoffen. Derselbe verließ erst vor Kurzem das Conservatorium von Prag, ist gegenwärtig am Grazer Theater engagirt, noch wenig bekannt, aber jedenfalls ein ganz entschiedenes Talent. Auch sein Vortrag wurde mit reichem Beifalle belohnt. —

Am zweiten Festtage begann das Festconcert um 12 Uhr Mittags. Das Theater war trotz der für Laibach ungewöhnlichen Stunde in allen Räumen mit einem eleganten Publicum gedrängt voll. Der künstlerische Erfolg des ersten Concertes hatte die Erwartungen des Publicums noch gesteigert und auf's Aeußerste gespannt, doch wurden dieselben übertroffen durch den Vortrag der wundervollen Cmoll-Symphonie. In der That, eine solche harmonische Zusammenwirkung des Orchesters, eine so feinfühlige Ausarbeitung des Details und gleichzeitig eine so große Auffassung der Beethoven'schen grandiosen Ideen haben wir in Laibach von einem Orchester noch nie gehört. Das Publicum lauschte athemlos, nach jedem Satze brach ein Sturm des Beifalls los, das war der Höhepunkt der Feier und machte sie zu einem denkwürdigen Ereigniß. Minutenlanger Beifall krönte die Künstler, stürmisch wurde Nedved gerufen. Der Symphonie folgte der Vortrag von Beethovenliedern. Frau Leop. Gregoritsch sang mit warmem Gefühle und entsprechendem Ausdruck die beiden Lieder „Mignon" und „Neue Liebe, neues Leben", Hr. Rüdinger „Andenken" und „Mit einem gemalten Bilde" ebenfalls mit gefühlvollem Vortrage. Den Schluß bildete die Musik zu den „Ruinen von Athen". Das Orchester war tadellos, die Chöre wurden, ein paar unsichere Intonationen ausgenommen, vortrefflich executirt, die Soli sangen Frau Gregoritsch und die HH. Schulz und Nowotny in anerkennenswerthester Weise, Herr Richter sprach das verbindende Gedicht. Der Schluß des Concertes gestaltete sich abermals zu einer Ovation des Publicums für Nedved. Das Concert dauerte bis gegen halb 3 Uhr Nachmittag, worauf sich die Festtheilnehmer, Damen sowohl als Herren, im Ganzen 200 Personen, zu einer gemeinschaftlichen Mittagstafel mit zahlreichen Toasten versammelten, und dieser folgte ein großer Festball in den zu einem wahren Blumengarten umgeschaffenen Casinoräumen. An den folgenden Tagen verabschiedeten sich unsere auswärtigen Festgenossen unter den Aeußerungen wärmster Befriedigung.

Es erübrigt uns noch, einige Worte über die künstlerische Bedeutung der Beethovenfeier in Laibach zu sprechen. Die Krone der beiden Tage gebührt unstreitig dem Orchester; dessen Leistungen waren exact, präzis, künstlerisch durchgebildet, von harmonischem Gusse, von überwältigender Wirkung und von überraschendem Erfolge, denn selbst jene Zuhörer, die kein Hehl daraus zu machen pflegen, daß ihnen classische Musik unverständlich sei und sie kalt lasse, waren hingerissen von der Macht des Eindruckes der Symphonie, entzückt über die Beethoven'sche Musik. Auch für uns war der Erfolg ein überraschender, doch aus einem andern Gesichtspunkte. Wir hatten es kaum für möglich gehalten, daß ein aus allen Richtungen der Windrose zusammengekommenes Orchester nach einer oder zwei Proben zu solcher Einheit des Wirkens zusammengehalten werden könne. Und doch geschah es, Dank der liebenswürdigen Mitwirkung so bedeutender Künstler, Dank aber auch der eisernen Willensenergie, künstlerischen Durchbildung und edlen Kunstbegeisterung unseres wackeren Nedved, welcher sich um die Beethovenfeier so eminente Verdienste erworben hat. Es ist also möglich, daß auch die Provinzstadt sich vollendete Kunstgenüsse verschaffen kann, es gehört dazu ein tüchtiger Musikdirector, die Heranziehung tüchtiger Musiker und — ein intelligentes, kunstliebendes Publicum, welches Opferfähigkeit genug besitzt, das zu thun, was Laibach gethan hat. Durch den gewaltigen Einfluß solcher Kunstmomente auf Hebung von Kunstsinn und Kunstgeschmack hat die Beethovenfeier in Laibach die Bedeutung eines südösterreichischen Musikfestes, Laibach hat ein Recht erworben, darauf stolz zu sein, und gelänge es, daß diese Idee in den Hauptstädten der Nachbarprovinzen Nachahmung fände, z. B. Triest, Klagenfurt, so hätte sich Laibach durch diesen Impuls ein nachhaltiges Verdienst in der Kunstgeschichte überhaupt errungen. —

Moskau.

Die erste Quartett-Soirée der HH. Laub (erste Violine), Grimali (zweite Violine), Minkus (Viola) und Fitzenhagen (Violoncell) fand am 24. October mit folgendem Programm statt: Fdur-Quartett von Mozart, Trio in Gmoll von Anton Rubinstein, ausgeführt von Frl. Sograff, einer früheren Schülerin des Conservatoriums, den HH. Grimali und Fitzenhagen, und Fdur-Quartett Op. 59 von Beethoven. —

Am 5. Nov. war das erste Orchester-Concert der russischen Musikgesellschaft mit Anton Rubinstein als Gast. Das Programm bot: Beethoven's Ddur-Symphonie, Schumann's Amoll-Concert, vorgetragen von A. R., Variations sérieuses von Mendelssohn sowie Etuden in Cismoll, Asdur und Amoll von Chopin, und Vorspiel zu den „Meistersingern". Noch nie habe ich diese Piece so wundervoll ausführen hören als es hier unter Leitung von Nicolaus Rubinstein geschah und doch fanden sich nicht viele Verehrer Wagner's unter dem Publicum. Daß Rubinstein durch sein Spiel Alles entzückte, brauche ich Ihnen wohl nicht erst zu sagen. —

Am 7. Nov. war die zweite Quartett-Soirée mit A. Rubinstein. Zur Ausführung kamen: Ddur-Quartett von Haydn, Streichquintett in Adur von Mendelssohn unter Zuziehung des Hrn. Lugert zur zweiten Viola und ein neues Trio in Amoll (Mscrpt.) von Anton Rubinstein. R. spielte dasselbe selbst mit Laub und Fitzenhagen, ein sehr bedeutendes Werk, welches vielen Anklang fand.

Die dritte Quartett-Soirée am 13. Nov. mit dem Pianisten Josefi brachte: Beethoven's Fmoll-Quartett Op. 95, Schubert's Esdur-Trio (Josefi, Laub und Fitzenhagen), Schumann's Adur-Quartett Op. 41, ferner „Warum?" und Toccata Op. 7 von Schumann. Josefi spielte mit anerkennenswerther Fertigkeit, nur etwas unruhig.—

Am 19. Nov. fand das zweite Orchester-Concert der russischen Musikgesellschaft statt mit Hrn. W. Fitzenhagen und der Altistin Kallaschowa. Ausgeführt wurden: Mozart's Jupiter-Symphonie, Violoncell-Concert in Emoll von F. Grützmacher sowie Sarabande und Gavotte von Bach (Fitzenhagen), Kirchenarie von Stradella und Arie aus „Orpheus" (Frl. Kallaschowa) sowie die Ouverture zum „römischen Carneval" von Berlioz. Unser neuer ausgezeichneter Violoncellist Fitzenhagen errang ganz ungewöhnlichen Beifall. Nach jedem Satze des Concertes brach der Applaus los, der sich nach dem Andante schon so steigerte, daß F. wohl fünf Minuten lang sich bloß fortwährend verbeugen mußte, ehe er weiter spielen konnte und zum Schluß wurde er noch drei Mal gerufen. Schöner Ton, große Technik und inniger, freier Vortrag wurden gelobt. Mit besonders warmer Dankbarkeit aber wurden die wunderbar schönen Sachen unseres Altmeisters Bach aufgenommen, welche man so selten zu hören bekommt, weil sie vollendete Technik mit großem Ton verbunden verlangen. Von allen Seiten wurde F. beglückwünscht, besonders aber von Rubinstein, Laub ꝛc., kurz noch nie ist ein Violoncellist in Moskau so enthusiastisch aufgenommen worden und hat so viel Furore gemacht. — In Frl. Kallaschowa lernten wir eine mit sehr schöner Stimme begabte Altistin kennen, welche sich recht freundlicher Aufnahme erfreute. —

Copenhagen.

Die Concerte der Wintersaison haben bereits am 8. Nov. ihren Anfang genommen. Es war diesmal der Musikverein, der den Reigen eröffnete. Aber ein unglücklicher Stern waltete über dem Beginnen; erstens wurde Frau Zinck, die mehrere Sologesangpartien übernommen hatte, eine halbe Stunde vor Anfang des Concertes unsichtbar wegen Unwohlsein, sodaß an eine Stellvertreterin nicht mehr zu denken war, und zweitens war Herr Besekirsky den Abend nicht „bei Finger", weshalb ihm weder die Romanze in Gdur von Beethoven sonderlich gelang, noch es ihm möglich ward, den Beifall des Publicums zu erlangen. In einem späteren von ihm selbst veranstalteten Concerte revanchirte Hr. Besekirsky sich indeß, und man merkte nun, daß er ein wirklich bedeutender Violinspieler ist. —

Das Jubelfest für Thorwaldsen als Erinnerung an den hundertjährigen Geburtstag des berühmten Bildhauers wurde hier am 19. recht großartig begangen, und die Musik war auch dabei betheiligt, indem mehrere Gesänge für Chor von Männerstimmen als Einleitung zum großen Feste im kgl. Reithauslocale, das an 3000 Menschen faßt, vorgetragen wurden. Der Chor bestand aus 180 Personen und wurde von einem großen aus Blasinstrumenten bestehenden Orchester begleitet. Geleitet wurden Chor und Orchester von den HH. Lanzky und B. Dahl. Wundervolle Wirkung machte besonders der zuerst ausgeführte Chorgesang (vom Kammermus. Hansen componirt), der auch schön vorgetragen wurde. Nach diesem Chore betrat der erste philosophische Professor an hiesiger Universität, R. Nielsen, die Rednerbühne und entwickelte auf geistreiche und interessante Weise die Bedeutung Thorwaldsen's für die Bildhauerkunst überhaupt. Der Rede folgte ein Chorgesang von J. P. Hartmann, der durch das düstere Colorit sehr an den bekannten Trauermarsch von demselben Componisten erinnerte, und nun begab sich die ganze Versammlung, nachdem die Hauptthore des großartigen Gebäudes geöffnet waren, in Prozession, der König und der Kronprinz an der Spitze, nach dem nahegelegenen Thorwald'schen Museum, wo Damen und Herren Kränze und Blumen auf das Grab des Verewigten legten. Der ganze Hof sowie auch die Repräsentanten der verschiedenen Künste wohnten dem Feste bei, und das Local, in dem Sitzplätze für 1500 Personen arrangirt waren, war mit Flaggen aller Nationen geschmückt. —

Der Dichter H. C. Andersen hat kürzlich eine größere Erzählung in der Art seiner früheren herausgegeben. Es gehört die Erwähnung derselben insofern in einen Musikbericht, als darin mehrfach von Musik die Rede ist, sowie auch der Held der Erzählung Musiker wird. „Glücks-Peter", so heißt das Buch, zeugt aber davon, daß des Dichters Geisteskräfte stark in Abnahme begriffen sind; hübsche und kindliche Einfälle, wie man sie sonst häufig in Andersens Werken vorfindet, giebt es darin nur wenige, aber der Plattituden viele, und was über Musik geschrieben wird, ist mehr Geschwätz als Wissen. —

Zur Feier des 17. Decembers wird im königlichen Theater „Fidelio" vorbereitet. Frl. Pfeil wird sich in der Hauptpartie versuchen. Auch im Musikverein wird, wie aus dem veröffentlichten Programme hervorgeht, ein Fest zu Ehren Beethoven's stattfinden. Die Neunte Symphonie und die hier fast zu oft gehörte Chor-Phantasie werden wahrscheinlich an dem Abende zur Aufführung gelangen. —

Die Mitglieder der königlichen Capelle gedenken im Laufe des Winters vier Soiréen für Kammermusik zu geben. Man beabsichtigt in diesen größere Ensemblestücke (besonders für Blasinstrumente), Octette, Septette rc. vorzuführen. Außer den Orchestermitgliedern werden sich noch die HH. Pianisten Anton Rée, August Winding und E. Neupert daran betheiligen. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Basel. Am 27. v. M. drittes Abonnementconcert: Ouverture zu „Paris und Helena" von Gluck, Cdur-Symphonie von Schubert, Tenor-Arie aus den „Jahreszeiten", „Am Meer" und „Erlkönig" von Schubert (gesungen von Augustin Ruff aus Mainz), und Violoncell-Concert von Haydn (vorgetragen von Hrn. Kahnt). —

Berlin. Am 20. v. M. Aufführung der Singakademie mit Frl. Adler und Krause: Motette „Bleibe bei uns" und „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" von Bach sowie Mozart's Requiem. — An demselben Tage brachte Carl Wilhelm im Circus Renz seine „Wacht am Rhein" zur Aufführung. —

Bern. Am 26. v. M. zweites Abonnementconcert der Musikgesellschaft unter Mitwirkung von Jaell und Frau und unter Leitung von Adolf Reichel: Egmont-Ouverture, Concert in Esdur für zwei Pianos von Mozart (Herr und Frau Jaell), Concertstück Op. 92 von Schumann (Jaell), „Waldesrauschen" und „Napoli" von Liszt (Frau Jaell), Ouverture zu „Euryanthe" und Lieder von Lachner, Schubert und Taubert. —

Brüssel. Am 13. v. M. haben die populären Concerte begonnen. Das erste Programm war ein sehr interessantes: Eroica, Genovefa-Ouverture von Schumann, Adagio aus Mendelssohn's Quintett, erster Satz von Rubinstein's Ocean-Symphonie und Festouverture von Volkmann. —

Cassel. Am 18. v. M. erster Kammermusikabend des Herrn Wipplinger u. C.: Quartette von Haydn, Mozart und Adur Op. 18 von Beethoven. — Am 29. v. M. erstes diesjähriges Abonnement-Concert der Hofcapelle unter Mitwirkung des kgl. Kammervirtuosen Friedrich Grützmacher aus Dresden. Derselbe brachte bei dieser Gelegenheit das neue Violoncellconcert von W. Taubert zur ersten öffentlichen, sehr glänzenden Aufführung, und wurde dasselbe vom Publicum mit größter (bis zum Hervorrufe des Solisten sich steigernder) Wärme aufgenommen. Außerdem Gmoll-Symphonie von Mozart, Ouverturen in Adur von Rietz und „Im Hochland" von Gade sowie Gesangvorträge der stimmlich vorzüglich disponirten Hofopernsängerin Frau Soltans. —

Chemnitz. In dem ersten Abonnementconcert der Concert-Gesellschaft unter Leitung des neuen Dirigenten Müller traten als Solisten Frau Bellingrath-Wagner und Franz Bendel auf, letzterer mit Beethoven's Esdur-Concert und einer Rhapsodie von Liszt. Das Orchester executirte mit anerkennenswerther Sicherheit und Präcision Gluck's Iphigenien-Ouverture und die Eroica. —

Cöln. Nach verschiedenen patriotischen Männergesang-Concerten mit Schöpfungen von Abt, Kücken, Hiller rc. fand am 10. v. M. unter Gernsheim's Leitung die gut vorbereitete Aufführung des Requiems von Brahms statt. — Das zweite Gürzenich-Concert am 22. v. M. brachte Händel's „Judas Maccabäus" mit den Damen Avé-Lallemant, Saart, Aßmann und den HH. Hill und Vogl. —

Detmold. Die Eroica und Cdur-Messe von Beethoven kamen in einem Concerte des Gesangvereins und der Hofcapelle zur Aufführung. — Etwas besser als das zweite war das dritte Programm der Abonnementconcerte: Ouverturen zu „Coriolan" von Beethoven und „Tell" von Rossini, Concertante für vier Violinen von Maurer (Bargheer, Nolte, Lacour und Döhnel), Freischütz- und Tell-Arien (Frl. Krause) und Bdur-Symphonie von Beethoven. —

Florenz. Zur Gedenkfeier Beethoven's wurden am 14., 21. und 26. v. M. drei Kammermusiksoiréen veranstaltet. Bülow, Giovacchini (Violine) und Sbolci (Violoncell) waren die Ausführenden und kamen zu Gehör: Trio Op. 1 No. 3, Op. 70 No. 2 und Op. 97, Violinsonaten Op. 24, 47 und 96, Violoncellsonaten Op. 5 No. 2, Op. 69 und Op. 102 No. 2, Claviersonaten Op. 27 No. 1, Op. 57 und 111 von Beethoven. —

Grimma. Auch die kleineren Städte scheinen den großen Beethoven nicht zu vergessen. Zu Ehren desselben fand am 30. v. M. ein Concert mit folgendem Programm statt: Ouverture zu „Prometheus", elegischer Gesang für Chor und Streichquartett, Bußlied, Chor-Phantasie, Andante aus der ersten Symphonie, „Meeresstille und glückliche Fahrt", „Mignon" und „Adelaide", Marsch und Chor aus „Die Ruinen von Athen" und Schlußchor aus „Christus am Oelberge". —

Hamburg. Am 18. v. M. zweites philharm. Concert: Cdur-Symphonie von Schumann, Sommernachtstraum-Musik und Oxford-Symphonie von Haydn. —

Leipzig. Am 27. v. M. dritte Gewandhaus-Kammermusik: Quintett von Schubert, Emoll-Quartett Op. 18 von Beethoven, Clavier-Phantasie von Bach (Reinecke) ꝛc. — Am 1. d. M. siebentes Gewandhausconcert: Cdur-Symphonie von Schubert und „Kalanus" von Gade mit Frl. Mahlknecht sowie den HH. Gunz und Gura. — Am 4. beginnen die Kammermusik-Nachmittage im Riedel'schen Verein. —

Madrid. Die kürzlich gemeldeten Circus-Concerte haben begonnen. In einem derselben standen Mozart's Figaro-Ouverture, die Märsche aus „Lohengrin" und „Tannhäuser" und ein Walzer von Gungl, den man in Rücksicht auf die dortigen naiven Kunstanschauungen als humane Zugabe ansehen muß, auf dem Programme. Dupuis errang durch den Vortrag zweier Phantasien großen Beifall. —

Magdeburg. In der zweiten musikal. Versammlung des Tonkünstlervereins kam u. A. mit Concertm. Uhlrich aus Sondershausen an der Spitze Schumann's Amoll-Quartett zu Gehör. — Zum Besten der Verwundeten veranstalteten am 14. v. M. die Pianistin Hauffe und Violoncellist Hegar aus Leipzig, der Violinist Krancewic aus Wien mit Frl. Göde und dem Bratschist Berger eine musikalische Abendunterhaltung. Ausgeführt wurden: Schumann's Esdur-Clavier-Quartett, Schubert's Hmoll-Duo, Beethoven's Bdur-Trio Op. 97 ꝛc. — Am 21. (am Todtenfeste) wurde Mozart's Requiem vom Rebling'schen Vereine zu hoher Erbauung der zahlreich Anwesenden zur Aufführung gebracht. —

Oldenburg. Am 11. v. M. erstes Abonnement-Concert der Hofcapelle mit Emma Brandes: Amoll-Concert von Schumann, Cmoll-Symphonie von Haydn ꝛc. —

Petersburg. Die vierte (letzte) der Kammermusik-Aufführungen der russ. Musikgesellschaft brachte: Streich-Quintett Op. 59 von Rubinstein, Clavier-Quartett (Mscrpt.) von Afantschewsky und Fdur-Quartett Op. 59 von Beethoven. — Die Direction der russ. Musikschule hat zehn Symphonie-Concerte angezeigt, die am 27. v. M. beginnen sollten. —

Rotterdam. Unter Bargiel's Leitung wurden in einem Concert am 10. v. M. Ouverturen zu „Julius Cäsar" von Schumann und „Anacreon" von Cherubini, die zweite Symphonie von Burgmüller und die Bdur-Symphonie von Beethoven ausgeführt. —

Salzburg. Am 13. v. M. erstes Mozarteums-Concert mit der Pianistin Riegele: Esdur-Concert von Beethoven, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn ꝛc. Frl. Trousil sang u. A. Berlioz' „Trennung" aus den „Sommernächten". —

St. Gallen. Am 24. v. M. Concert von Jaell und Frau unter Mitwirkung der Concertsängerin Frl. Marie Buri aus Paris: Sonate für zwei Piano's von Mozart, Chaconne für zwei Piano's (componirt für Hrn. und Frau Jaell) von Raff, Arie der Susanne aus „Figaro" und Lieder von Schubert, Schumann und Lassen, gesungen von Frl. Buri, „Waldesrauschen" und „Napoli" Tarantelle von Liszt, Marcia alla Turca aus den „Ruinen von Athen" von Beethoven ꝛc. —

Wien. Das zweite und letzte Concert des Künstlerpaares Leschetitzky war ebenso interessant und erfolgreich wie das erste. Die ausgezeichneten Vorträge waren: Bdur-Trio von Rubinstein, Asdur-Ballade und Nocturne von Chopin, Faschingsschwank von Schumann, Gesänge von Raff, Rubinstein, Leschetitzky und Schubert. — Die zweite Soirée der Florentiner brachte u. A. Rubinsteins Cmoll-Quartett. —

Zürich. Am 22. v. M. erstes Abonnementconcert der allgemeinen Musikgesellschaft mit folgendem Programm: Hebriden-Ouverture, Esdur-Concert für zwei Pianoforte von Mozart, vorgetragen von Jaell und Frau, Arie aus „Titus", vorgetr. von Frl. Helene Hausen, Hofopernf. aus Mannheim, Concertstück Op. 92 für Pianoforte von Schumann (Jaell), „Wer nie sein Brod mit Thränen aß" von Schubert und „Er, der herrlichste von Allen" von Schumann (Frl. Hausen), „Waldesrauschen" und „Napoli", Tarantelle von Liszt (Frau Jaell) sowie Haydn's Symphonie mit dem Paukenschlag. —

Personalnachrichten.

— Rudorff wird, wie man hört, an Bruch's Stelle in Sondershausen treten. Bruch hat in Berlin sein Domicil aufgeschlagen. —

— Zum Generalintendanten der Wiener Hoftheater ist Graf Wrbna, Vicepräsident des Herrenhauses, zum Director des Hofburgtheaters Dingelstedt und zum Director des Hofoperntheaters Herbeck nun definitiv ernannt worden. —

— In Baden-Baden starb am 23. v. M. nach langen Leiden Frau Jeanne Pohl, geb. Eyth, großh. weimar. Kammervirtuosin und Mitglied der großh. Badischen Hofcapelle. Die musikalische Welt verliert in der Heimgegangenen eine ihrer vorzüglichsten Interpretinnen der neueren Harfenliteratur. Sie war eine der ersten Virtuosinnen ihres Instrumentes, welche in begeisterter Weise die Solopartien in den Werken eines Berlioz, Liszt und Wagner zu wahrer Geltung zu bringen wußte. Bewahren wir ihr ein ehrend dankbares Andenken! —

Vermischtes.

— „Ein einig Deutschland" heißt ein kräftiger Männerchor, componirt von Louis Schubert, welcher von der Dresdener Liedertafel in drei nach einander folgenden öffentlichen Concerten mit größtem Erfolg vorgetragen worden ist. Derselbe soll in Kurzem mit noch zwei anderen patriotischen Liedern Sch.'s im Druck erscheinen. —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.

13. Schumann.*)

Seiner Wohlgeboren
Herrn Dr. J. A. Becher
zu erfragen im Redaktionsbureau der Allgemeinen Wiener Musikalischen Zeitung Grünangerstraße No. 841 2 Stock in Wien.

Leipzig den 3ten Januar 1842.

So oft ich, mein verehrtester Herr, Ihren Namen in der Wiener Musik. Zeitung finde, geht mir's durch den Kopf, daß sich dies alles auch recht schön in meiner Zeitung ausnehmen müsse, so freudig stimme ich meist mit Ihren Urtheilen überein. Meinen letzten Brief, wohl schon vor zwei Jahren nach dem Haag adressirt, ließen Sie mir unbeantwortet. Warum? weiß ich nicht. Daß diesen ein gleiches Schicksal treffe, hoffe ich nicht. Er enthält zunächst die Bitte, meiner Zeitschrift, wie schon früher, auch fernerhin Ihr Interesse zuzuwenden — grade jetzt, wo Sie sich auf so ergiebigem Terrain befinden, wo Sie so viel Gutes wirken, so viel Unkraut ausroden helfen können. Ich kenne Wien; auf die Geschmacksrichtung im Allgemeinen zu influiren, wird schwer sein; aber einzelne Seelen lassen sich doch vielleicht retten. Ich meine, berichten Sie mir in dem strengen, immer auf das Höchste und Beste gerichteten Sinne, in dem Sie für die Wiener Zeitung schreiben. Sie können es noch rücksichtsloser, da Ihr Name, wenn Sie es wünschen, verschwiegen werden soll. Habe ich eine Fehlbitte gethan, so würde es mich aufrichtig schmerzen. Denn offen gesagt, ich halte Sie für den einzigen Gebildeten, dem man ein solches Amt anvertrauen könnte. Auch Ihnen ist ja die Tendenz meiner Zeitschrift bekannt, ich selbst auch vielleicht aus meinen künstlerischen Bestrebungen — und so hoffe ich auf schönen Einklang und verspreche mir nur Freudiges davon.

Ueber das Geschäftliche bei der Sache noch dieses. Die Redaktion honorirt Sie, wie ihre besten Mitarbeiter — wenn nicht wie Cotta — so nach Kräften — mit zwei Louisdor für den Bogen. Im Interesse der guten Sache lassen Sie sich vielleicht unter diesen Bedingungen geneigt finden.

Da die Zeitschrift wöchentlich nur einmal erscheint, so haben Sie sich freilich sehr in Schranken zu halten; ich denke, Sie werden sich ein gutes Maß schon aussinnen, und bedenken, daß die Zeitschrift nicht allein Wien, sondern ganz Deutschland zu Lesern hat.

Dies für heute. Später wird sich wohl noch Zeit finden, über Anderes uns auszusprechen, was uns näher am Herzen liegt — über unsere eigenen rein künstlerischen Bestrebungen und Leistungen. Capellmeister Pott schrieb mir von mehreren Quartetten, die ihn außerordentlich interessirt. Auch ich arbeite jetzt am meisten und liebsten im Orchester. Darüber dann künftighin.

Schreiben Sie mir bald und zeigen, daß Sie noch theilnehmend meiner gedenken

Ihres
ergebenen
Robert Schumann.

*) Im Besitz des Herrn Radesey in Wien. Schumann redigirte damals noch die von ihm gegründete „Neue Zeitschrift für Musik".

Berichtigung. In No. 46, S. 419, aus Copenhagen Zl. 17 wolle man lesen statt Plenzel: Plenge und statt Schütte: Schytte.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 9. December 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 50.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolf in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beethoven's Mission

in der Geschichte und Entwicklung der deutschen Musik.

Zur Feier seines hundertjährigen Geburtstages geschrieben

von

Wilhelm Christern.

(Schluß.)

Die Sympathie der Geister ist mächtig und groß, und in B.'s ewig großer Seele fand sie einen lauttönenden Anklang und Wiederhall. Diese Auffassung seines ganzen und eigenthümlichen geistigen Wesens, welches mit seiner fortschreitenden natürlichen oder körperlichen Reife sich nothwendig mehr und mehr entwickeln mußte, wird auch noch dadurch erklärt und erhärtet, daß er sich in späteren Jahren, als Göthe mit seinem „Faust" immer vollständiger hervortrat, lebhaft mit dem Gedanken beschäftigte, diesen Göthe'schen „Faust" in Musik zu setzen. Das wäre wahrlich eine Regeneration gewesen, ganz den Dichter und Componisten oder, sollen wir sagen, die Dreiheit: Göthe — Faust — Beethoven verklärend. Nichts charakterisirt die geniale Größe B.'s und den unendlichen Ideenflug seines wunderbaren Geistes mehr und besser, als diese Idee: nach Schiller's Freudenhymnus das Faustische Ringen des Menschen in einem ebenso gewaltigen Tonwerke schildern zu wollen.

Und ist nicht auch seine Egmontouverture ein glänzender Stern in dieser Trilogie der Beethoven'schen Phantasie- und Gedankenwelt? Für mich sind die Egmontouverture, die neunte Symphonie mit dem Freudenhymnus und — der Gedanke einer Faustmusik gleichsam die Diamanten in der goldenen Krone, welche Gott selbst dem Meister auf das wild umschattete buschige Jupiterhaupt gesetzt hat.

Kurz und noch einmal: ich glaube nicht, daß vor und nach B. jemals ein Componist gewesen ist, der einen so reichen, poetisch und wissenschaftlich gebildeten Geist und Sinn hatte.

Sollte der Stamm der deutschen Musik nun rein erhalten werden und der Baum seine grünbelaubten Aeste und Zweige in voller Herrlichkeit und Blüthenfülle unter dem Himmel ausbreiten, sollte B. die Mission haben, die deutsche Musik zu ihrer ganzen Würde und Schönheit zu führen, das Ideal der deutschen Musik als ewiges Vorbild bestimmt hinzustellen, so kam es nur, nachdem er aus der frischen Urquelle der wahrhaft deutschen Musik die erste Nahrung für seinen reinen Geschmack gewonnen und dadurch seiner Mission die rechte Bahn bereitet hatte, auch darauf an, daß er, bei seiner weiteren Bildung und eigenthümlichen Entwicklung, wenn er die heimathliche Scholle verlassen und nach Wien, der Pflanzstätte aller musikalischen Talente, sich selbst verpflanzen sollte, hier den rechten Förderer seiner Mission wieder fand, und wie konnte dieser wohl ein Anderer und Besserer sein als Joseph Haydn.

Nach Bach ist Haydn der erste weitere Stammhalter und wahre Förderer der deutschen Musik gewesen und geblieben. Haydn hat in dieser Beziehung unendlich Viel gewirkt und seine Verdienste um die wahrhaft deutsche Musik sind auch in dieser Beziehung nicht genug zu würdigen.

Ohne Zweifel hat Neefe auch dadurch sich ein besonderes Verdienst erworben, daß er den jungen B. auf Haydn*) als

*) Es ist freilich bekannt, daß Haydn seine musikalische Freude nicht sowohl an dem großen Stammhalter Sebastian, sondern vielmehr an dem von der Hauptquelle abgeleiteten Bach Namens Emanuel hatte, aber das war doch eigentlich nur zufällig; im Ganzen war es doch wohl der Zug zu dem Geist der deutschen Musik, oder

dessen ferneren Lehrer hinwies und so dafür sorgte, daß die reine Entwicklung B.'s im wahren Geiste und Sinne der deutschen Musik sicher fortgeführt werde. Wenn der junge B. nicht zu Haydn, sondern zu irgend einem andern damals in Wien lebenden großen Meister und Lehrer gekommen wäre, würde er dann wohl im Stande gewesen sein, seine Mission: die deutsche Musik zu verherrlichen, sie in aller Größe und Würde erscheinen zu lassen, ebenso treu und vollkommen zu erfüllen? Der Schüler geht nun einmal mehr oder weniger in die Anschauungen und Auffassungen seines Lehrers ein; er eignet sich in formeller Beziehung Manches von ihm an, ja er büßt unwillkürlich und unfreiwillig manchen noch so feinen Charakterzug von seiner geistigen Freiheit und ursprünglichsten Selbstständigkeit ein, er huldigt in dem Erlernten stets mehr oder weniger seinem Lehrer.

Hat Haydn um die wahre geistige Bildung, Auffassungs- und Anschauungsweise der fortschreitenden Entwicklung in Beethoven auch nicht das erste und größte Verdienst, so hat er doch sicher das zweite ebenfalls wesentlich wichtige und bedeutende, in seinem Schüler das Ideal des Formbedürfnisses belebt und selbst in verklärter Wesenheit zur Geltung gebracht zu haben, Er, der Schöpfer der musikalischen Form überhaupt.

Sebastian Bach und Joseph Haydn, Geist- und Formspender, das sind nach meiner bescheidenen Behauptung die Träger einer Mission, deren Fortwirkung für die Reinerhaltung der deutschen Musik und des wahren Geistes der Musik in voller Kraft und Würde auf die Dauer bestehen wird. Wie der Schöpfungsgeist allezeit aber die Form überwältigen und sprengen wird, um so mehr, als der Geist ewigen, die Form dagegen zeitlichen Ursprungs ist, so mußte dieß auch in der Vollendung der durch allen Blüthenduft der Kunst und Poesie, Wissenschaft und Geschichte gewährten und gezeitigten Individualität Beethoven's geschehen. Der wahre Geist auch der deutschen Musik findet sich nur in der Freiheit wieder. In diesem Sinne wurde B. der Evangelist und Apostel der deutschen Musik. Sein Evangelium war für die deutsche Musik das Evangelium der Freiheit, und dieses Evangelium ist und bleibt ewig. Und wie er seine Mission erfüllt hat, dafür hat bis diesen Tag grade ein Jahrhundert Zeugniß abgelegt. Wahrlich, die deutsche Musik hat durch Ludwig van Beethoven einen hohen Charakter, eine, möchte man sagen, himmlische Bestimmung erhalten und erfüllt: in seinen Symphonien als Neungestirn zu glänzen, zu leuchten, zu beseelen und zu erwärmen, so lange es Menschenherzen giebt zu fühlen, und Ohren zu hören! — Deine Symphonien, unsterblicher Meister, hast du mit goldenen Notensternen an die blaue Himmelsdecke geschrieben, daß sie deinen Jüngern vorleuchten auf ewig.

So lange B.'s Werke gespielt werden, so lange wird auch immer das Ideal wahrhaft deutscher Musik der Menschheit vorschweben, und der Geist und Charakter deutscher Musik wird in empfänglichen und productiven deutschen Gemüthern immer neu belebt und wach gehalten werden.

Für alle sich dem musikalischen Schaffen hingebenden deutschen Kunstgenossen liegt darin nun die große Lehre und Aufforderung, die gleiche Bildungsbahn zu wandeln, welche Beethoven gewandelt ist, das heißt mit dem Studium Sebastian Bach's allezeit anzufangen, um, ohne Beethoven nachzuahmen, wenn dies möglich ist, in seinem Geiste fortzufahren und auf Bach'scher Grundlage selbstständig weiter fortzubauen. Und das eben ist es, wozu die Feier seines hundertjährigen Geburtstages uns auffordern, erheben und beseelen soll.

Und — wo sind deine Jünger, die da dachten, wirkten und schufen nach deinem Beispiele und Lehrgange? hast du überhaupt Solche? — Sind es auch nur Wenige, sind sie auch nur spärlich vertheilt in Zeit und Raum, aber — es giebt deren, das ist unser Trost. Von ihnen zu sprechen, kann hier zur Feier deiner hundertjährigen Erscheinung nicht unsere Aufgabe sein, wir würden uns ja versündigen an deiner Größe und deinem ewigen Ruhme.

Ist aber Robert Schumann heute nicht bei dir in deinen Sphären am großen Wonnetage, hast du zu Zeiten nicht schon freundlich lächelnd auf Richard Wagner herabgeblickt?

Ja, dein Evangelium, das du in Tönen verkündigt, lebt fort, heilig und hehr. —

---

soll ich sagen, zu den wahren Repräsentanten derselben, wenn Haydn nach seinen beschränkten Verhältnissen grade nur den Emanuel B. nach seiner Individualität vorzugsweise liebgewann. Denn — was sagte unser Haydn später einmal? „Könnte ich von vorne wieder anfangen, ich würde noch ganz anders componiren!" Sollte darin nicht liegen, daß er sich selbst mit seinem musikalischen Wesen und Treiben zu der musikalischen Urquelle zurücksehnte, zum großen Sebastian, um in aller Freiheit wirken und schaffen zu können, wie Beethoven, der sich nicht beirren ließ durch die Individualität der Coryphäen seiner Zeit. Haydn erkannte offenbar, aber leider zu spät, wen er als Vorbild hätte lieben und in sich aufnehmen müssen, um in dessen Fußtapfen nach dem Ideale höher hinauf zu bringen. Was Haydn geschaffen hatte, ohne daß ihm früh-rechtzeitig wie Beethoven der rechte Führer und Leiter zur Seite stand, das hatte er geschaffen mit einem wunderbar instinctiven Kunst- und Formensinn; er konnte sich nach dieser zu späten Erkenntniß nicht mehr umgestalten, er konnte sich selbst kein anderes Denken und Fühlen geben, wohl aber war grade Er der rechte Mann, um Anderen, die, nach seinem Ideale, von der rechten und wahren Urquelle ausgegangen waren, wie Beethoven, nun der beste und erwünschteste Lehrer und Leiter zu sein.

Der dramatische Sänger

von Dr. Hermann Zopff.

(Fortsetzung.)

III. Stimmbildung.

Die Gegenwart stellt mit Recht in vielfacher Beziehung bedeutendere Anforderungen an den dramatischen Gesang als irgend eine Epoche der Vergangenheit. Nur in einem Puncte ist erstere in erheblichem Grade genügsamer geworden, nämlich in dem höherer Technik und Virtuosität. Einerseits erreichen die jetzigen Sänger im Allgemeinen lange nicht mehr den an den Gesangskünstlern der großen älteren italienischen Periode bewunderten Grad vollendeter, staunenswerther Virtuosität. Andrerseits wird letztere von den Repertoiropern der Gegenwart in keineswegs mehr so ausgedehntem Grade beansprucht, und aus beiden Gründen daher auch nicht mehr von unserem Publicum. Außer dieser Genügsamkeit ist aber unserer Zeit auch der gesunde, natürliche Sinn für den schönen, wohllautenden und dabei großen Ton vielfach bedenklich abhanden gekommen, unseren Gesanglehrern und Dirigenten meist in Folge der jetzt stark dominirenden Herrschaft der Instrumentalmusik, und es ist ganz erstaunlich, was das heutige Publicum Alles schön findet, wie genügsam dasselbe und ein großer Theil unserer tonangebenden Künstler geworden ist, wie leicht man sich durch Aeußerlichkeiten grade in dieser Be-

ziehung blenden und beirren läßt. Viele Gesanglehrer sind von Hause aus lediglich Clavier- oder Violinspieler*) und haben deshalb vom Gesangton eine ähnliche Vorstellung wie von dem Schlag oder Strich, mit dem sie die Tasten oder Saiten ihres Instruments stoßen, streichen oder reißen. Und hierbei hat dennoch so ziemlich jeder Gesanglehrer eine Art Ideal des Gesangtons vor Augen, je nach dem Standpuncte seiner Anschauung und Bildung wird der zur Erreichung seines betreffenden Ideals eingeschlagene Weg ein mehr oder weniger natürlicher oder verkehrter sein. Unter den verkehrteren ist einer der landläufigsten: einen möglichst starken und kräftigen Ton durch Schreien zu erreichen, desgleichen diesen und Erweiterung des Tonumfangs durch Hinaufschrauben der Register. Aengstliche Lehrer unterdrücken dagegen die Stimmen durch Uebertreibung der mezza voce und durch Hinabziehen der Register. Manche sind übertriebene Freunde des hellen, andere des dunklen Tons, manche opfern alle Aussprache der Tonfülle, Andere alle Schönheit des Tons der Deutlichkeit der Aussprache rc. Wenn aber unter den Musikern, unter den Gesanglehrern sogar die Meinungen über schönen Ton und guten Gesang so verschieden und genügsam sind, ist es da zu verwundern, wenn sich das ästhetische, feinere Gefühl des Publicums noch großentheils auffallend unentwickelt zeigt, wenn sich unter demselben nur Wenige klarere Rechenschaft über die erhaltenen Eindrücke geben, und die Meisten sich durch rohe Kraft, tüchtiges Schreien, geschmacklose Ausschmückungen, halsbrechende Läufe und Virtuosenkunststücke und allerlei äußerlich blendende Effectdrücker imponiren lassen? —

Will aber der angehende Bühnensänger ehrlichen Aufschluß in Betreff des von ihm zu wählenden Lehrers haben, so vermag ich zum Gesanglehrer berechtigt nur Denjenigen zu erklären, der nicht nur sorgfältig alle verschiedenen Gattungen der Gesangorgane anatomisch und besonders physiologisch erforscht, nicht nur alles Wissenswürdige studirt hat, was die alten italienischen Meister (in der Ursprache!) über Stimmbildung geschrieben haben, sondern der auch wenigstens ungefähr fünf Jahre lang an mindestens 8—12 Stimmen jeder Klanggattung, also in Summa an mindestens 40 bis 50 lebenden Organen seine Studien gemacht hat. Erfahrung ist hier so wesentlich wie beim Arzte. Woran aber soll der Lehrer seine Studien machen, ohne gute Stimmen zu verderben? An schlechten Stimmen, denn an diesen ist schlimmstenfalls nicht viel zu verderben, auch lernt man an denselben unendlich Mehr, denn durch sie wird man zum Nachdenken, zum Beobachten der Natur, zum Experimentiren genöthigt, Intelligenz und Diagnose schärfen sich, Noth macht erfinderisch, und ist dem angehenden Lehrer erst Einiges gelungen, so gewinnt er seinen Beruf ganz anders lieb als alle die theilnahmslosen Leute, welche blos aus Speculation unterrichten. Fr. Wieck verlangt vom Gesanglehrer mit Recht folgende „drei Kleinigkeiten": den feinsten Geschmack, das tiefste Gefühl und das zarteste Gehör auf der Grundlage einer gediegenen menschlichen und wissenschaftlichen Bildung." Sein Fach ist nächst der Medicin das verantwortlichste, das beweisen die vielen fortwährend durch leichtsinnigen oder einseitigen Unterricht zu Grunde gerichteten Stimmen sowie die im Gefolge davon sich zeigenden Hals- oder Brustleiden. Der Gesanglehrer wie der Arzt lernt nie aus. Beide müssen von den Tüchtigen ihrer Collegen zu lernen bestrebt sein, anstatt sich über sie mit einem Dünkel zu erheben, welcher für sie selbst und ihre Schlachtopfer die schlimmsten Folgen hat. Der Gesanglehrer muß sich in jede Stimme hineinleben, mitempfinden, als sänge er selbst, im Stande sein (auch wenn seine Stimme noch so schlecht) dem Schüler wenigstens alle Töne in so weit vorzusingen, daß dieser auf den Unterschied zwischen schlechter und guter, gepreßter und klangvoller rc. Tonführung hingeleitet wird, er muß unablässig darüber nachdenken, durch welche Vorstellungen er auf dessen Einbildung am Richtigsten wirkt, ihn überhaupt unablässig sympathetisch anzuregen verstehen. Ohne ein gewisses sympathisches Fluidum, das von ihm auf Jenen überströmt, überhaupt ohne besonderes pädagogisches Talent, wird er nicht Viel erreichen, und sei er der größte Sänger der Welt. Es ist daher jedenfalls unklug, ohne Weiteres Jemanden bloß deshalb zum Lehrer zu wählen, weil er ein guter Sänger ist und vielleicht höchstens ein paar schon von Hause aus schön gebildete Stimmen leidlich im Vortrage abgerichtet hat, denn den meisten Sängern fehlt zum Gesanglehrer die Hauptsache, nämlich Talent zum Unterrichten, und sie sind dann genöthigt, alle Stimmen über dieselbe Schablone*) zu behandeln, in der die ihrige ausgebildet worden ist. Ebensowenig aber, wie der rationelle Arzt Alle mit demselben Mittel curirt sondern jede Natur erst sorgfältig beobachtet, ebensowenig darf der Gesanglehrer verschiedene Kehlen über dieselbe Schablone behandeln sondern muß denselben ihre technischen und körperlichen wie geistigen Eigenthümlichkeiten ablauschen, um oft auf erstaunlich verschiedenartigen Wegen zu demselben Resultate zu gelangen. —

Der angehende Bühnensänger sieht schon hieraus, wie schwer es heutzutage, einen guten Gesanglehrer zu finden, der seine Stimme nicht durch einseitige Experimente oder verkehrte Ansichten verdirbt sondern ihn in technischer wie geistiger Beziehung wahrhaft weiter fördert, seine Stimme weder durch Schreien „kräftiger" zu machen noch durch Unterdrücken zu „schonen" vermeint, sondern vielmehr lediglich darauf bedacht

*) In früheren Jahrhunderten wurde der Kunstgesang nur hinter den Klostermauern der Gesangconservatorien gepflegt, und nur von Denjenigen, welche sich von Jugend an für die Kirche oder die Bühne ausbildeten. Fünf Jahre lang mußten sie dort jeden Tag Vor- wie Nachmittag unter Leitung des Lehrers solfeggiren und von der Maturität an den Ton in allen Lagen entwickeln, hatten hierbei strenge Diät und ärztliche Aufsicht, wurden auch zum nächsten Echo geführt, um durch Singen gegen dasselbe ihre Fehler deutlicher zu hören. Erst seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts, mit dem großen socialen Umschwung der napoleonischen Kriege drang in das größere Publicum immer allgemeiner die Neigung für höheren Kunstgesang, zu dessen Befriedigung die vorhandenen Gesanglehrer bald keineswegs mehr ausreichten. Als daher andere Musiker bemerkten, daß in Folge stärkerer Nachfrage der Gesangunterricht besser bezahlt werde, meldeten sich hierzu bald eine große Zahl von Clavier- und Violinspielern fast ohne alle Vorkenntniß. So riß im Gesangunterricht eine Oberflächlichkeit ein (zu der sich allmählich ziemlich starke Charlatanerie gesellte), deren Nachwehen wir noch jetzt besonders in Bezug der technischen Begriffsverwirrung schmerzlich empfinden. Nach wie vor geben eine Menge Instrumentalisten ohne Kenntniß der Stimme keck darauf los Unterricht, ja in manchen Städten Sachsens muß jeder Clavierlehrer wohl oder übel der Clavierstunde noch eine Viertelstunde Gesangunterricht hinzufügen. —

*) Bei Frauenstimmen kommt noch der Uebelstand hinzu, daß wir Männer fast nie eine richtige Vorstellung von den ganz anderen Functionen derselben gewinnen (höchstens durch gute und erfahrene Lehrerinnen) und sie in dem Wahne, daß dieselben ganz gleich den Männerstimmen, mehr oder weniger falsch und naturwidrig behandeln. Ganz sicheren Aufschluß darüber giebt allein der Kehlkopfsspiegel. —

ist: das vorgefundene Material möglichst unversehrt und gesund zu erhalten, den Ansatz des Tones von allen schlechten Kehl-, Nasen- und Gaumenklängen, von allem Gepreßten, Schrillen, Schreiigen, Kloßigen und Heulenden zu befreien und vorn zu concentriren, mit Hülfe des so sehr vernachlässigten Tiefathmens die Kehle von jeglichem Athemdruck zu befreien und die Stimme überhaupt wo möglich immer voller, voluminöser, gleichmäßiger und wohllautender zu machen. Man kann daher dem Sänger nur rathen, die Resultate des ins Auge gefaßten Lehrers erst ruhig zu prüfen und bessere Schüler desselben sorgfältiger auszuforschen, aber auch trotz der Begeisterung, mit welcher die meisten Schüler ihrem Lehrer blind ergeben sind, (besonders wenn er sonst ein gewandter Mann von bestechenden Eigenschaften oder ein beliebter Sänger ist, oder eine „große" Gesangschule aus sehr schönen ästhetischen und physiologischen Phrasen zusammengebraut hat), sich durch jene Begeisterung nicht ohne Weiteres zu einem Mißgriffe hinreißen zu lassen. —

Mehr läßt sich leider an dieser Stelle über dieses höchst wichtige Capitel nicht sagen, da man über einigermaßen verständliche technische Rathschläge ein ganzes Buch schreiben müßte, und warne ich nur noch vor dem heutzutage so beliebten unverantwortlich leichtsinnigen Abrichten binnen einem oder wohl gar binnen einem halben Jahre, namentlich aber vor dem die ungeschulte Kehle so schnell ruinirenden Eintrichtern von einem halben Dutzend Rollen ohne jegliche Stimmbildungsbasis, ehe der Sänger einen Begriff von Ton- und Athemführung, von der so nothwendigen Oekonomie im Gebrauch seiner Stimme wie seines Athems hat! Wer nicht 3—5 Jahre dieser technischen Grundlage ruhig widmen kann, ehe er daran denkt, Rollen zu studiren, der trete lieber von der Theaterlaufbahn zurück, wenn er sich nicht in Bezug auf Erfolge, Kehle und Gesundheit argen Enttäuschungen aussetzen will. —

(Fortsetzung folgt.)

Bücher.

Ferd. Krieger, Der rationelle Musikunterricht. Leipzig, M. Schäfer 1870.

Auf vorliegendes Werkchen möchte ich Ihre Leser ganz besonders aufmerksam machen, denn dasselbe erfüllt ein Bedürfniß, welches jeder kundige Musikfreund schon seit langer Zeit fühlte. Der Vf. sagt darüber im Vorwort: „Obgleich auf allen Gebieten der Musik eine unübersehbare Productivität sich kundgiebt, die neben dem vielen Schlechten und Gehaltlosen des Guten gar vieles schafft, ist doch die musikalische Pädagogik und Melodik ein noch unangebautes, bislang fast gänzlich vernachlässigtes Feld. Der hohen Bedeutung wegen, die jene Disciplin nicht blos auf dem Gebiete der Musik, sondern selbst in der allgemeinen Erziehung einzunehmen berechtigt ist, habe ich den Versuch gemacht, die Grundzüge der musikalischen Pädagogik und Methodik für Künstler und Musikfreunde, namentlich für Lehrer der Musik zur wahren Ausbildung der ihnen anvertrauten Zöglinge nach psychologischen und anthropologischen Principien unter dem Titel: „Der rationelle Musikunterricht" aufzustellen und systematisch darzulegen". Es versteht sich von selbst, daß eine solche Arbeit bedeutende Schwierigkeiten enthält, und man muß es daher mit Dank anerkennen, daß der Vf. trotz derselben seine Aufgabe so gründlich durchgeführt hat. Zum ersten Male ist es hier gelungen, den ganzen Stoff systematisch aneinander zu reihen und ihn unter den wichtigsten Gesichtspuncten zu beleuchten. Es geschieht dies in sechs Abschnitten, von denen der erste, Lehrstoff überschrieben, die Lehrgegenstände prüfend aufzählt, Theorie, Nebenwissenschaften und Praxis erörtert und dann über Ziel, Umfang und Vertheilung des Lehrstoffes spricht. Theil II beleuchtet die Lehrgrundsätze, welche mit Anschluß an Pestalozzi und Fröbel geistvoll erörtert sind. Theil III enthält kurze aber höchst praktische Lehrgänge für Gesang, Clavier, Orgel und theoretischen Unterricht. Theil IV, die Lehrform, spricht sich über Kindergarten, Volksschule und Musikschule sehr sachgemäß aus und fügt über Fingerübungen, Etuden ꝛc. schätzenswerthe Betrachtungen bei. Theil V, Lehranstalten, berichtet über die beiden Musikschulen zu Braunschweig und Nürnberg sowie über sämmtliche Conservatorien und höheren Musikanstalten in Deutschland und Paris. Theil VI, Lehrmaterial, enthält eine Auswahl der empfehlenswerthesten Noten und Schriften für jeden Gegenstand des Unterrichts. Wir müssen letzteren Theil der Arbeit um so höher schätzen, weil grade an solchen compendiösen Empfehlungen noch immer Mangel herrscht, besonders in Betreff der Gesangwerke, während für das Clavier schon durch L. Köhler wacker vorgearbeitet ist. In Betreff des Ausgewählten sind wir auch meistens mit Hrn. Krieger einverstanden, nur hätten wir eine häufigere Berücksichtigung neuerer Werke, z. B. Mehr von Liszt, Raff, Brahms, Lassen ꝛc. gewünscht. Auch bei einigen älteren Werken hätten wir hier und da andere Auswahl für geeigneter gehalten. Doch werden sich bei solcher Auswahl stets Geschmacksverschiedenheiten herausstellen.

Von größter Wichtigkeit aber erscheint der Umstand, daß zum ersten Male in diesem Werke die beiden reformatorischen Anstalten der Frau Wiseneder und des Frl. L. Ramann auf S. 105—116 genau beschrieben werden. Schon diese Thatsache allein macht das Werk höchst empfehlenswerth. Wenn der Verf. jedoch am Schlusse des Abschnittes sagt: „Wenn man diese beiden Musikbildungsanstalten, die Musikschulen zu Braunschweig und Nürnberg bezüglich ihrer Wirksamkeit und ihrer Methoden sowie der von ihnen vertretenen Richtungen miteinander vergleicht, so ergiebt sich, daß erstere das Nützlichkeitsprinzip verfolgt, während letztere das Prinzip der Geistesbildung zur Geltung bringt. Es ist somit keineswegs zu verkennen, daß der Musikschule zu Nürnberg eben deswegen der Vorzug vor allen derartigen Instituten gebührt, wenngleich der Musikertag des allgemeinen deutschen Musikvereins zu Leipzig vom 10—12. Juli 1869 auf Antrag des Dr. Benfey aus Berlin: „Aufnahme der Musik als Unterrichtsgegenstand in die Elementarschule nach Fröbel-Wiseneder'schem Systeme" sich für die Braunschweiger Musikschule entschieden hat" — so können wir dieser Ansicht nicht beistimmen. Nicht in dem Gegensatze jener Prinzipien liegt der Unterschied — denn auch Frau W. stellt Geistesbildung über Nützlichkeit — sondern in dem Schülerkreise, den die beiden Schulen sich auswählen. Fräulein Ramann will Künstler und selbstmusicirende Dilettanten ausbilden, Frau Wiseneder dagegen wendet sich auch der Ausbildung von blos empfänglichen Zuhörern zu — ohne die Höherstrebenden auszuschließen — cultivirt also die Ausbildung eines Kreises, der bis jetzt noch nie berücksichtigt worden ist. Da der allgemeine Musikertag die Aufgaben der Volksschule

bei jenem Antrage im Auge hatte, so konnte er selbstverständlich die höher gesteckten Ziele des Fräul. R. nicht berücksichtigen und mußte der Freundin und Förderin einer Musikbildung, die auch den niederen Volksschichten zu Gute kommt, der Frau W. für den angeregten Zweck die größte Berücksichtigung schenken. Daß dabei die Leistungen von Frl. Ramann überhaupt nicht zur Sprache kommen konnten, lag in der Natur der Sache. Selbstverständlich bleiben diese also in ihrem eignen Gebiete in vollster Geltung, während die der Frau Wiseneder allein das Gebiet berührten, für welches die These im Musikertage Sorge trug. — —y.

Im Interesse dieses wichtigen Gegenstandes wollen wir an dieser Stelle nicht unterlassen, vorstehende Angaben dahin zu ergänzen, daß allerdings von vornherein der Benfey'sche Antrag hauptsächlich an die Wiseneder'sche und Fröbel'sche Methode anknüpfte, daß aber der Musikertag selbst beschloß: bei der, durch eine in Permanenz eingesetzte Commission vorzunehmenden Prüfung und Zusammenstellung des besten Lehrmaterials für den Musikunterricht der Kinder auch alle anderen verdienstvollen pädagogischen Erscheinungen, namentlich aber die Methoden von L. Ramann und Frau Gayette-Georgens in gleichem Grade zu berücksichtigen. — D. R.

Correspondenz.

Leipzig.

Am 26. v. M. fand die dritte Kammermusikaufführung im Saale des Gewandhauses statt, und zwar unter Mitwirkung der HH. Capellm. Reinecke, Concertm. Röntgen, Concertm. David, Hermann, Hegar und Storch. Als erste Nummer brachte das Programm das herrliche Streichquartett in Cmoll Op. 18 von Beethoven, welches in seiner breiten thematischen Anlage, seiner edlen, echt Beethoven'schen Melodik und kunstvollen contrapunctischen Durcharbeitung stets eine Perle von unvergänglicher Schönheit, ein Schatz der Kammermusikliteratur bleiben wird. Die Ausführung war, wie nicht anders zu erwarten, eine vorzügliche, sowohl was Zusammenspiel wie Auffassung betrifft, der Ton war in allen seinen Abstufungen, im Forte wie Piano, im Crescendo wie im Diminuendo ein so gleichmäßiger und bei aller Zartheit der Pianostellen doch ein so vollsaftiger, daß es schien, als ob das Werk nicht von mehreren Spielern, sondern von einem einzigen ausgeführt würde. Hierauf folgte Herr Capellm. Reinecke mit einem Stücke von Couperin und der Cmoll-Phantasie von J. S. Bach. Hier kann Ref. ein Bedenken nicht unterdrücken. Bei aller Hochachtung, die Herr R. im vollsten Maße verdient, muß man doch billig fragen, was ein für die Gegenwart interesseloses, höheren künstlerischen Werthes entbehrendes Stück wie das von Couperin in einem öffentlichen Concerte soll? Ist denn unsere Clavierliteratur so arm an Meisterwerken, daß man absolut nach dem Staube vergangener Jahrhunderte greifen muß. Möge man immerhin derartige Musikstücke wieder hervorsuchen (das ist ja gewiß verdienstlich und für die historische Forschung von großem Interesse), aber nicht für den Concertsaal, wo nur die Wenigsten im Stande sind, dieselben vom einzig richtigen Standpuncte, dem historischen aus zu beurtheilen. Vorgetragen wurde das Stück von Herrn R. meisterhaft. Weniger sagte Ref. der Vortrag der Bach'schen Phantasie zu, Herr R. schien ihm hier nicht immer Maß zu halten. Auch das nun folgende Duett für Violine und Viola von Mozart verdankte anscheinend seine Vorführung nur der trefflichen Bearbeitung durch Hrn. Concertm. David. Das Stück macht mehr den Eindruck einer Gelegenheitscomposition und erhält eigentlich nur unter den Händen von zwei Meistern wie David und Röntgen lebhafteres Interesse. Den Beschluß machte das ebenfalls vollendet vorgetragene Quintett Op. 114 von Schubert. — 17.

Der Gesangverein „Ossian" veranstaltete am 26. Nov. eine Abendunterhaltung im Hotel de Pologne, welche mit Mendelssohn's leider wenig ansprechendem Quartett „Die Waldvöglein" eröffnet wurde. Von anziehender Wirkung war dagegen wiederum Cherubini's oft gehörter Frauenchor aus Blanche de Provence. Bruch's „Flucht nach Egypten" für Sopransolo und Frauenchor zeichnete sich zwar durch geschickt gestaltete Klangeffecte aus, hat aber doch zu wenig poetischen Gehalt, um ergreifender wirken zu können, obgleich die Reproduction vortrefflich war. Tiefere Wirkung erzielte die Arie aus „Tannhäuser" („Blick ich umher"), welche Herr Zehrfeld sehr gut vortrug. Hiernach führten die HH. Schwendemann und Volkland Schubert's Violin-Rondo mit allbekannter Virtuosität vor. Frl. Thekla Friedländer (Schülerin von Prof. Götze) trug zwei Lieder „Nacht und Träume" von Schubert und „Frühlingslied" von Mendelssohn sowie das Solo in Bruch's Werk mit wohlklingender und gut geschulter Stimme vor. Zuweilen hervortretende Neigung zu Gaumentönen wird die junge Künstlerin bei strenger Selbstbeobachtung leicht zu vermeiden wissen. Den Schluß des Concerts bildeten die sehr gut ausgeführten Chorgesänge: „Die Wasserrose" von Gade und „Schön Rohtraut" von Schumann. — .....t. —

Am 2. Dec. veranstaltete der gemischte Chorgesangverein „Cäcilia" unter Leitung seines neuen Dirigenten Albert Tottmann seine erste Soirée. Besonderes Interesse gewährte das Programm durch die Zusammenstellung von zwei Zigeunermusiken, der zu Weber's „Preciosa" und Schumann's „Zigeunerleben", bei welcher die geistige Verschiedenheit beider Meister um so auffälliger zur Erscheinung kam, als es sich hier um Charakterisirung derselben nationalen Specialität handelte. Als empfehlende Devise stand ferner im Programme obenan der Chor „Wach auf" aus Wagner's „Meistersingern". Trotzdem derartige Musik dem obengenannten Vereine, welcher über gute Mittel zu verfügen hat, bis jetzt ferner gelegen haben mochte, war doch die Ausführung in Intonation, Textaussprache und Nüancirung so correct, daß das Allbezwingende der Wagner'schen Musik, wie der lebhafte Applaus bewies, auch hier seine durchschlagende Wirkung nicht verfehlte. Herr Tottmann, welcher den Münchener Mustervorstellungen der genannten Oper beiwohnte, vermochte selbstverständlich den Chor ganz im Wagner'schen Sinne aufzufassen und hat zugleich durch die Vorführung desselben allen höher strebenden Gesangvereinen einen Anstoß gegeben, ihre Programme durch Aufnahme dieser Nummer gleichfalls zu bereichern. Zwischen den Chorwerken boten gut gewählte Solovorträge die nöthige Abwechslung. — —r.

An unserer Oper war in letzter Zeit das hervorragendste Ereigniß das dreimalige Gastspiel von Dr. Gunz aus Hannover als Postillon von Lonjumeau, als Tamino in der „Zauberflöte" und als Nadori in „Jessonda". So genußreich auch die Leistungen dieses beliebten Künstlers bereits im Concertsaal, erst von der Bühne herab erhält man in Folge seines namentlich auch in gesanglich unbeschäftigten Momenten beredten und genialen Spiels einen Totaleindruck derselben und unwillkürlich regt dasselbe auch die anderen Mitwirkenden zu unmittelbarerer und affectvollerer Lebendigkeit an. Auch einfachere lyrische Charaktere gewinnen bei ihm hierdurch erheblich an Bedeutung und Interesse. Hierzu gesellen sich musterhafte, auch im leisesten mezza voce noch verständliche Recitation wie überhaupt sehr gewandte und mit Recht vorsichtige Behandlung seines geschmeidigen Organes, welchem der G. in den letzten Jahren allerdings

etwas Viel zugemuthet zu haben scheint, überhaupt ein durchweg wahrhaft feines und künstlerisches Abwägen des Tons, welcher bei seiner auch in der sehr gewandten Coloratur ausgezeichneten Schule auch bis in die entfernteren Räume unseres großen Hauses ebenso deutlich und wohlklingend trägt. — Sonst wäre aus den vorletzten Wochen Nichts zu erwähnen als etwa ein überwiegender Donizetti-Cultus, denn zu den als Repertoirstücke namentlich Sonntags aushelfenden, dem „Liebestrank" und der seit dem Kriege plötzlich schwarzgelb gewordenen „Regimentstochter" hat sich neuerdings noch der alte Knabe „Belisar" gesellt, welcher zwar durch Gura's geniale Leistung stellenweise genußreich zu nennen ist, aber mit seinen sonst mehr als naiven Tanzmelodien denn doch im Allgemeinen gar zu abgelebt in unsere moderne Geschmacksanschauung hineinblickt. —

Am 4. hat dagegen die erste Aufführung der „Meistersinger" vor überfülltem Hause unter von Act zu Act sich steigernder höchst enthusiastischer Aufnahme in ganz trefflicher Ausführung stattgefunden. Näheres in nächster Nr. —

Wien.

Große Ereignisse sind in Bezug auf unser Operntheater seit meinem letzten Bericht eben nicht zu verzeichnen, dafür aber einige unliebsame. Zur Aufführung kam Halevy's „Jüdin"; aber die theils sterile theils bizarre Melodik, welche in dem Werke herrscht, vermag heutzutage selbst bei einer mit allem möglichen Pomp ausgestatteten Vorführung keinen großen Eindruck mehr zurückzulassen. Man ist zwar gegen die einzelnen musikalischen Schönheiten dieses Werkes gewiß nicht unempfindlich, aber immer deutlicher zeigt es sich, wie ganz fremd den germanischen Geist diese gespreizten und gesuchten Wendungen berühren, und wie weit dieselben von der wirklich naturgemäßen Ausströmung eines gesund empfindenden Herzens entfernt sind. Das wäre so ziemlich Alles. Das andere Ereigniß war ebenfalls kein erfreuliches: Capellmeister Proch hat in einer Vorstellung der „Hugenotten" von dem lange inne gehabten Dirigentenpulte der Oper und von dem opernbesuchenden Publicum unfreiwilligen Abschied genommen. Die Ovationen, welche ihm an jenem Abende dargebracht wurden, zeigten deutlich, welcher herzlichen Theilnahme er sich von Seite des Publicums sowie von Seite der Künstler zu erfreuen habe, waren aber keineswegs geeignet, uns das Unliebsame vergessen zu machen, welches in seiner Beseitigung liegt. Wie es hieß, war seine plötzliche Enthebung in der Absicht geschehen, um durch ihn die sehr im Argen darniederliegende Zwischenactsmusik im kaiserlichen Burgtheater reformiren zu lassen. Ob dem nun so sei oder nicht, keinenfalls ist die Maßregel seiner Entfernung vom Operntheater gerechtfertigt. In dieser eben bezeichneten Absicht aber liegt nach meiner Meinung ein starker Widerspruch. Proch ist entweder noch rüstig genug, um den Dienst an der Oper zu versehen, oder er ist es nicht mehr. Tertium non datur. Im ersten Falle ist seine Enthebung Unrecht und eine Degradation; im andern Falle aber frägt es sich ob ein Mann, dem nunmehr die nöthige Kraft fehlt, in einem bisher gewohnten Thätigkeitskreise fortzuwirken, die geeignete Persönlichkeit sei, ein Reformwerk zu Stande zu bringen, zu welchem doch jedenfalls eine jüngere, energievollere Kraft geeigneter erscheint. Wir haben bis jetzt noch Nichts davon gehört, daß Proch den Dirigentenstab im Burgtheater in die Hand genommen; hoffentlich kommt es auch nicht dazu.

Ein anderes ebenfalls nicht erfreuliches Ereigniß betrifft die Besetzung Wagner'scher Partien. Die „Meistersinger" sind seit Eröffnung der Saison noch nicht gegeben worden. Herbeck hat den besten Willen, sie zu bringen; aber Hr. Beck, unser so vortrefflicher Hans Sachs findet plötzlich, die Partie sei zu anstrengend und erklärt, dieselbe nicht mehr zu singen. Hr. v. Bignio, unser lyrischer Baryton, ist bereit, die Rolle zu übernehmen, knüpft an die Uebernahme derselben aber die Bedingung, daß ihm der anstrengende Telramund im „Lohengrin" zur Entschädigung dafür abgenommen werde. Man fragt Beck, ob er auf den Tausch eingehe; dieser will aber weder von dem poetischen Schuster noch von dem intriguanten Ritter etwas wissen. Also: können die „Meistersinger" nicht aufgeführt werden. Das Publicum fragt freilich, wofür denn die Sänger eigentlich bezahlt würden, aber es ist Niemand da, der auf diese Frage eine Antwort zu geben im Stande ist.

Die Direction unserer Oper wird wahrscheinlich bald in ein neues Stadium treten. Da Baron Münch die Intendanz über beide kaiserliche Hoftheater niedergelegt, und Director Wolf zur Weiterführung der Geschäfte des Burgtheaters sich total unfähig erweist, so ist stark die Rede davon, daß Dingelstedt die Leitung des Burgtheaters übernehme, in Folge dessen würde Herbeck, der gegenwärtige Opern-Mitregent, der wirkliche einige und einzige Director unserer Oper. Diese Nachrichten sind zwar in den hiesigen Journalen ebenso oft dementirt worden als sie aufgetaucht sind; aber die „N. fr. Presse" hält sie trotz aller Dementis aufrecht, und wie ich glaube, sehr mit Recht; es wird schließlich dahin kommen müssen. Beide Theater würden dabei gewinnen, denn Dingelstedt ist kein Musiker aber sicherlich ein Dichter und hat in seinem Leben genug Theatererfahrungen gesammelt; die Oper aber befände sich dann in der Hand eines hervorragenden Musikers, der in seinen Bewegungen mehr Freiheit hätte. —

Die Concertsaison befindet sich bereits im höchsten Schwunge. Zwar habe ich mir meine Sache ziemlich leicht gemacht; ich habe bisher von allen den stattgehabten Musikaufführungen nur zweien beigewohnt, nämlich dem ersten philharmonischen und dem ersten Gesellschaftsconcerte; und wenn es den verehrten Lesern Ihrer Bl. um Vollständigkeit zu thun wäre, so wären sie von meiner Hand schlecht bedient. In solchem Falle müßte ich mich darauf beschränken, Ihnen einfach die Programme der hier massenhaft stattfindenden Concerte einzusenden, womit denselben aber gewiß noch weniger gedient wäre.

Die Philharmoniker brachten uns als Novität eine Ouverture von Rudorff. Diese Ouverture führt den Titel: Ouverture zum blonden Eckbert von Tieck; gehört aber trotz dieses anspruchsvollen Titels zu den trostlosesten und erfindungsärmsten Productionen des menschlichen Geistes und wurde vom Publicum auch verdientermaßen schweigend abgelehnt. Zwar, daß man in Rudorff's Musik keine Beziehungen zu Tieck's Novelle zu erkennen vermag, das würde unser Publicum dem Componisten so hoch nicht anrechnen, wenn er es nur verstände, wirklich gute Musik zu machen, denn was kümmert es uns, welchen Namen ein Vater seinem Kinde giebt, wenn uns dieses nur überhaupt zu erfreuen vermag; aber selbst vom Standpunkte der absoluten Musik und ohne alle Rücksicht auf ein sogenanntes Programm muß man Werke wie diese Ouverture, von denen der Hörer nur einen peinlichen Eindruck erhält, auf das Entschiedenste zurückweisen, und ich vermöchte es nicht zu begreifen, was die Philharmoniker bewogen hat, ein so inhaltleeres Werk in ihr Programm aufzunehmen, wenn mich nicht mehrjährige Erfahrung belehrt hätte, daß das Zusammenstellen guter Concertprogramme eben nicht Sache der Philharmoniker ist. Ich werde leider noch oft Gelegenheit haben, auf diese Achillesferse eines im Uebrigen, namentlich was die technische Seite der Ausführung betrifft, so hervorragenden Orchesterkörpers zurückzukommen. Die übrigen Nummern waren die Euryanthen-Ouverture, unter Dessoff's Leitung sehr gut executirt, ferner Beethoven's Gdur-Concert, von Epstein so gut vorgetragen, als man es von einem Techniker zweiten Ranges erwarten kann, und endlich Schumann's Esdur-Symphonie.

Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte in ihrem ersten

Concerte: „Israel in Egypten" von Händel. Händel hat in Wien im letzten Decennium verhältnißmäßig sehr wenig Pflege gefunden. Im Jahre 1860 wurde „Israel" (noch unter Eckert's Leitung der philharmonischen Concerte) zum letzten Male aufgeführt. Bei Gelegenheit der Conservatoriumsjubelfeier 1862 hörten wir den „Messias" und kurze Zeit darauf den „Maccabäus" — seit jener Zeit ließ man Händel's Partituren ruhen. Woher diese Erscheinung wohl rühren mag?*) — Die Aufführung war im Großen und Ganzen eine sehr gute. Die Sopran- und Altpartien befanden sich zwar in Händen einiger noch wenig bekannter Sängerinnen, waren aber darum nicht minder gut vertreten. Den Tenor sang Hr. Pirk und die zwei Baßpartien hatten die beiden Doctoren Schmid und Kraus inne, alle drei bekanntlich Mitglieder der Hofoper. Von großem Interesse war diese Aufführung auch überdies, weil man nach Herbeck's Abgang von dem Posten eines Dirigenten der Gesellschaftsconcerte auf seinen ehemaligen Vorgänger und jetzigen Nachfolger Hellmesberger allgemein sehr begierig war. Hellmesberger ist jedenfalls ein viel größerer Geiger als Dirigent, aber ein Musiker von so reicher Erfahrung, daß er sich, wie schon gesagt, seiner Aufgabe sehr gut entledigte; und wenn schon Herbeck einen Nachfolger haben mußte, so war, wenn man nicht aus der Fremde eine Capacität berufen wollte, in Wien selbst gewiß keiner dieser Stellung würdiger als eben Hellmesberger.

Hier ist kürzlich ein neues politisches Blatt unter dem Titel: „Oesterreichisches Journal" aufgetreten, dessen musikalisches Feuilleton zur Freude aller Fortschrittsfreunde in die Hände eines Mannes gelegt worden ist, welcher für Richard Wagner mit großer Wärme in die Schranken tritt. — Eduard Kulke.

Brünn.

So wäre auch Brünn in die Reihe der Städte getreten, welche die hundertjährige Geburtsfeier Beethoven's begangen haben und zwar in überraschend würdiger Weise. In wahrhaft festlicher Stimmung hatte sich am 27. Nov. im Redoutensaale ein gewähltes zahlreiches Publicum versammelt und auf dem über den gewöhnlichen Raum ausgedehnten Podium stand die Büste Beethoven's mit einem Lorbeerkranz geziert. Das Beethovenfest wurde mit der Ouverture zu „Egmont" eingeleitet, welche feurig executirt, wieder große Wirkung übte. Es folgte ein Prolog von Dr. Goldhann, gesprochen vom Wiener Hofschauspieler Sonnenthal. Der geistreiche Dichter, seine Aufgabe weihevoll erfassend, feierte unsern großen Meister nicht nur als Künstler, sondern auch als Mensch. Er sprach von dem wichtigen Freiheitstriebe Beethoven's und gab einen kurzen historischen Abriß seiner und unserer Zeit. Poesie- und schwungvoll, gedrungen und kräftig wurde der Prolog von Hrn. Sonnenthal mit Begeisterung gesprochen, sodaß die zündende Wirkung nicht ausbleiben konnte. Der Vortragende und der Dichter wurden stürmisch gerufen. Diesem Prologe folgte der „Elegische Gesang" (Op. 118), welcher mit zarter Nüancirung vorgetragen wurde. Sensation machten die Liedervorträge der Wiener Hofopernsängerin Frau Wilt. Die weniger volle sondern mehr metallisch helle Stimme der Künstlerin, ihr verständnißvoller, mit einem reizenden piano und portamento ausgestatteter Vortrag wirkten besonders in dem Liede „Neue Liebe, neues Leben". Dem stürmischen, nicht endenwollendem Beifall nachgebend, trug die Sängerin noch die „Adelaide" vor, welches Lied wir, was sinnige Auffassung und Nüancirung anbelangt, als die Krone ihrer Leistungen bezeichnen müssen. Nicht vergessen dürfen wir hierbei der trefflichen Clavierbegleitung des Hrn. Debois. Den Schluß des Festabends bildete die neunte Symphonie. Mögen wir auch in Betreff der Ausführung dieses gigantischen Werkes hier und dort manche Wünsche auszusprechen haben, sie sollen diesmal schweigen und das kritische Schwert in der Scheide ruhen. Können wir auch nicht sagen: Wer das Höchste erstrebt, hat das Beste erreicht, so liegt uns doch die Verpflichtung ob, das ersichtliche Streben, das nach Kräften möglichst Beste zu leisten, unbedingt anzuerkennen. Der unermüdete Fleiß, die große Ausdauer sämmtlicher Mitwirkender, worunter auch der auswärtigen Kräfte, verdient volles Lob. Wir spenden dieses den Solisten: Frau Wilt, Tenorist Hrn. Walter, den übrigen Dilettanten, welche die kleinen, aber sehr schwierigen Soloparte ausführten, dem Chore und Orchester, in welch' letzterem sechs Contrabässe imponirend wirkten. Mögen Sie alle wie unser gewiegter Director Kitzler nicht nur in dem gespendeten Beifall sondern auch in dem Bewußtsein Lohn für ihre Aufopferung finden, zur Verherrlichung unseres größten Tonmeisters beigetragen zu haben. —

Barmen.

Zu sehr wird das ganze Interesse von den Ereignissen auf feindlichem Boden absorbirt, als daß selbst bei den dem Kriege abholden künstlerischen Bestrebungen eine gewisse kriegerische Färbung vermieden werden könnte. Die vollberechtigte Freude über die Siege unserer Truppen will sich auch in Poesie und Musik kundgeben. „Zur Feier der deutschen Siege!" so nannte sich deshalb auch das Programm des ersten der diesjährigen Concerte; es war in der That eine erhebende, würdige Feier, mit welcher der Cyclus eröffnet wurde.

Wo ist eine Festlichkeit in Deutschland, deren Stimmung nicht durch Einleitung mit der Jubel-Ouverture Karl Maria v. Weber's gehoben würde? „Webers kostbare künstlerische Eigenschaften, die Stimmung erzeugende Kraft, das fortreißende Feuer, die Macht der Rhythmik, der Zauber des melodischen Contrastes treten bei der Jubel-Ouverture, welche sich in der musikalischen Culturentwicklung und in Herz und Sinn des deutschen Volkes einen hohen Platz erobert hat, prächtig hervor." Ihr folgte eine schwungvolle Dichtung von Emil Rittershaus, von dem Dichter selbst vorgetragen, zu welcher unser Musikdirector A. Krause eine treffliche Musik componirt hatte, die ihren Höhepunct in der gelungenen Gegenüberstellung der „Marseillaise" und „Der Wacht am Rhein" erreichte. Die ausgewählten Musikeinlagen waren der Dichtung angepaßt. Chor und Orchester lösten ihre Aufgabe in durchaus befriedigender Weise. Herr Karl Hill, der die Soli freundlich übernommen hatte, trug Schumann's Ballade „Belsazar", die Arie „Seht die Flamme" aus Händel's „Josua" und „Der todte Soldat" Ballade von Goltermann in schwer zu übertreffender Vollendung vor. Die Feier schloß mit Beethoven's prächtiger Eroica, von dem Orchester präcis und elegant vorgetragen, außer welcher der „altdeutsche Schlachtgesang" von Rietz, ein Grablied für Chor und Blasinstrumente von Weber, Mendelssohn's „Deutschland" und Händel's Halleluja zur Ausführung gelangten. —

---

*) Als der selige Dr. Brendel 1858 bei Gelegenheit des Conservatoriums-Jubiläums in Prag war, sagte zu ihm ein Wiener Musikkritiker (der jetzt, da er eine amtliche Stellung einnimmt, sich von der Kritik etwas zurückgezogen zu haben scheint) in Bezug auf das dort soeben aufgeführte Halleluja von Händel: „Mit dieser Musik ist es in unserer Zeit vorbei." Brendel fiel bei dieser Behauptung beinahe die Cigarre, die er so gern dampfte, aus dem Mund. Rasch erhob er sich und sagte: „Nein, nein! Ueber Händel habt ihr Katholiken kein Urtheil. Den Händel versteht in seiner ganzen Bedeutung nur der Protestant!" Hatte Brendel Recht? — wir wollen das nicht so kurzweg entscheiden. Schlimm stände es, wenn er wirklich Recht hätte; indessen hoffen wir, und nach der günstigen Aufnahme von „Israel in Egypten" im ersten Gesellschaftsconcerte wird diese Hoffnung wohl berechtigt sein, daß in Wien der Boden für Händel nicht verloren ist; allerdings aber erfordert das Verständniß seiner gewaltigen Oratorien eine kräftige Pflege und häufige Aufführung und hier gilt mit Recht, was Schiller von der Würde der Kunst behauptet, nämlich, das sie in der Hand der Künstler liege. —

Brandenburg a. H.

Seit dem Hintritt unseres unvergeßlichen Md. Stuckenschmidt hat hier das Feld der Musik brach gelegen. Sein tüchtiger und strebsamer Nachfolger Dr. Thierfelder hat nun aber durch ein erfolgreiches Concert bewiesen, daß er Talent und Willenskraft besitzt, den Boden der Musen auf's Neue und Beste zu pflegen. Sein erstes Concert zu Gunsten der Landwehrfrauen unter Mitwirkung von Frau Anna Worgitzka aus Berlin und Hrn. Concertm. Heckmann am 24. bot ein reiches Programm und reiht sich den besseren Concerten würdig an, welche in den Mauern dieser alten Chur- und Hauptstadt stattgefunden haben. Nicht allein der Ruf der fremden Mitwirkenden und die Gelegenheit, Hrn. Dr. Thierfelder, von dessen Streben die hiesige musikalische Welt viel Gutes erwartet, als Componist und Concertspieler kennen zu lernen, sondern auch der wohlthätige Zweck des Concerts hatten ein zahlreiches Auditorium angezogen; man wußte, daß man einen interessanten Abend in guter Gesellschaft genießen würde, und es trat der Reiz hinzu, ein gutes Werk zu thun.

Händel's Violinsonate in Adur bildete die würdige Einleitung, angenehm contrastirend mit dem folgenden Gondellied von Mendelssohn und dem Fisdur-Nocturne von Chopin, letztere beide mit durchsichtiger Klarheit, Feinheit, Eleganz und künstlerischer Ruhe von Hrn. Dr. Thierfelder vorgetragen. Dann folgte der Traum Elsa's von R. Wagner, von Frau Worgitzka, welche über eine kräftig und in allen Registern gleichmäßig ausgiebige Sopranstimme sicher gebietet, mit ächt künstlerischer Weihe und Hingebung gesungen. Die Gesangscene von Spohr beschloß den ersten Theil des Concertes. Das Spiel des Hrn. Heckmann vereinigt markigen Ton mit correcter Intonation und trägt in Technik und Vortrag den Stempel der Gewissenhaftigkeit. Er überwand die Schwierigkeiten dieses undankbaren Probirsteines für Violinspieler mit Tapferkeit und einem fast endlosen Bogen. Den zweiten Theil des Concertes eröffnete Dr. Thierfelder mit seinem im Druck befindlichen Melodien-Cyclus „Daheim", keine leicht wiegende Salonwaare, sondern eine gediegene Composition von mühelosem Fluß der Erfindung und verständiger Logik, welche überall in Anlage, Entwicklung und Durchführung waltet. Nun folgte Frau Worgitzka mit innig und anmuthsvoll gesungenen Liedern von Mendelssohn, in denen sie wiederholt Gelegenheit fand, ein poetische, kräftige und weiche Höhe zu gewinnen. Hr. Heckmann ließ ein Concertstück von Bazzini folgen, überwiegend süßlichen Charakters und mit einer prahlerisch-saloppen Cadenz verbrämt, in welcher der Spieler die unendlichen Schwierigkeiten mit seltener Leichtigkeit überwand. Zum Schluß spielte Dr. Thierfelder den Einzugsmarsch aus „Tannhäuser". Seitens des Spielers wäre ein festerer, mit mehr künstlerischer Ruhe verbundener Vortrag zu wünschen gewesen, wie er solchen bei seinen eigenen Compositionen und den Stücken von Mendelssohn und Chopin makellos bewahrte. Sein Anschlag ist perlend und sauber und aller Nüancen vom leisesten Hauch bis zum Sturmesgebraus fähig, es fehlt nur noch die außerordentliche Concertroutine, welche sich nach und nach von selbst findet. Alle Mitwirkenden, welche ihr Bestes mit Hingabe und Begeisterung gaben, wurden durch lebhaften Applaus geehrt, und es wurde vielfach die Hoffnung ausgesprochen, daß Hr. Dr. Thierfelder, ermuntert und angeregt durch einen so schönen Erfolg, uns recht bald die Wiederholung eines solchen Genusses bereiten möchte. — C. K.

Erfurt.

Nach verschiedenen wohlthätigen Concerten erfreute uns am 11. v. M. der Musikverein durch sein erstes Abonnementconcert, welches trotz der mannichfachen Schwierigkeiten, die sich einem solchen Unternehmen in jetziger Zeit entgegenstellen, sehr viel des Schönen und Guten bot. Der ernsten, schweren Zeit entsprechend trug das Concert fast durchweg das Gepräge ernsten Charakters, wobei es wohlthuend berührte, daß man einmal von der gewöhnlichen Schablone der Programm-Zusammenstellung abgewichen war. Die Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck eröffnete das Concert, welche ebensowohl wie die als letzte Nummer executirte Jubelouverture von Weber schwungvoll und mit Präcision ausgeführt wurde, wobei wir sogleich noch bemerken wollen, daß sich das Orchester auch bei der Begleitung des Violinconcertes von Spohr durch discretes Spiel auszeichnete. Letzteres wurde durch Hrn. Concertm. Kömpel aus Weimar in ganz vollendeter Weise zu Gehör gebracht, die sich besonders in dem seelenvollen Vortrage des Adagio's gipfelte. Ein wenn auch nicht grade großer, doch schöner, weicher und nobler Ton und höchst saubere und elegante Technik, die sich besonders in den Variationen von Vieuxtemps zur Geltung brachte, machen das Spiel des Hrn. K. zu einem höchst wohlthuenden; was ihn aber entschieden den größten Geigern würdig zur Seite stellt, war die treffliche Durchführung der Chaconne von Bach. Hoffentlich haben wir bald wieder Gelegenheit, diesen vortrefflichen Künstler in unserer Mitte zu begrüßen. Die Leistungen des Chores legten in erfreulicher Weise eine Probe von den Fortschritten ab, welche derselbe unter der unermüdlichen Thätigkeit seines Dirigenten gemacht hat; hauptsächlich eine schwierige achtstimmige Motette von Bach, „Gott mein Heil" von Hauptmann und „Schön Rohtraut" von Schumann waren ganz dazu angethan, den Wunsch zu erregen, daß der Chor, dessen Kräfte sich zu schönem Wohlklang vereinigten, sich bald in einem größeren Werke produciren möchte.

Eisenach.

Das am 29. November vom hiesigen Musikverein unter Leitung Thureau's für die deutsche Invalidenstiftung gegebene Concert erhielt großes Interesse durch die Mitwirkung der Meininger Hofcapelle unter Leitung Büchner's, deren Leistungen wirklich ganz vorzüglich waren. Die erste Abtheilung bildete Mendelssohn's Musik zu „Athalia", welche unter Thureau's Leitung sehr gut gesungen wurde (der Chor zählte circa 110 Stimmen); die Chöre klangen frisch und sangen präcis, Frl. Dotter, eine Schülerin von Frau Viardot-Garcia, welche die Partie erst den Tag vorher übernommen hatte, löste ihre Aufgabe als Altistin vortrefflich und ebenso sang sie Lieder von Eckert und Gollmick so schön, daß sie gleich der ersten Sopranistin Frl. Müller gerufen wurde. Die zweite Abtheilung eröffnete ein sehr wirkungsvoll instrumentirter Deutscher Siegesmarsch von Reif, in welchem verschiedene Vaterlandslieder recht glücklich combinirt sind. Die dritte Abtheilung bildete Schumann's Dmoll-Symphonie. Dieselbe wurde mit einer Begeisterung gespielt, welche man seitens der Meininger Capelle nach den vorausgegangenen Anstrengungen des Abends kaum für möglich gehalten hätte. Möchten die Meininger uns recht bald wieder mit ähnlichen Genüssen erfreuen. Die HH. Concertm. Fleischhauer und Kammerm. Grützmacher spielten Ersterer Bruch's Violinconcert, Letzterer ein Violoncellconcert von Lindner ganz prächtig und wurden Beide gerufen. —

Eisleben.

Hier wurde, wie bereits S. 439 mitgetheilt, unter Leitung des Seminarlehrers Lahse das Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus" von Joh. Vogt aufgeführt. Die Chöre waren gut einstudirt, Chor und Orchester wetteiferten in der Ausführung, sodaß das Ganze, was Präcision und Vortrag betrifft, als recht gut gelungen bezeichnet werden kann. Die Soli wurden von Frl. Klauwell aus Leipzig, Frau Kreisr. Lindemann aus Eisleben, den HH. Zimmermann aus Weißenfels und Zehrfeld aus Leipzig mit eingehendem Verständniß gesungen. Nur war leider der Tenor des Hrn. Zimmermann in der Aufführung weniger gut disponirt als in der

Hauptprobe. Frl. Kanwell dagegen zeichnete sich durch gute Auffassung und angenehme, liebliche Stimme aus, deren treffliche Bildung sowohl in der Sicherheit des Ansatzes als auch in der Klangfarbe und in der Ausgleichung der Register unverkennbar hervortrat. —

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Augsburg. Das jüngste Concert Kammerländer's brachte Mendelssohn's Amoll-Symphonie, „Römische Leichenfeier" von Gernsheim und Chorlieder von Kammerländer. —

Barmen. Daselbst gelangt zu Weihnachten unter Leitung von A. Krause Händel's „Israel in Egypten" zur Aufführung. —

Berlin. Am 26. v. M. zweite Symphonie-Soirée der kgl. Capelle: Beethoven's Leonoren-Ouverturen No. 2 und 3, Septett und Pastoral-Symphonie. — An demselben Tage Symphonie-Concert Bilse's: Cmoll-Symphonie von Beethoven, Manfred-Ouverture von Schumann, Tannhäuser-Marsch, Jota Arragonesa von Glinka 2c. — Aus letzter Zeit ist auch ein Wohlthätigkeitsconcert von Frl. Jenny Meyer zu erwähnen, in welchem außer Otto, Krause 2c. die Pianistin Frl. Timanoff (Schülerin Tausig's) auftrat und Aufsehen erregte. —

Bremen. Am 22. v. M. zweites Privatconcert mit Frl. Grossi und Concertm. Heckmann: Cdur-Symphonie von Schubert, Coriolanouverture, Concert von Bazzini 2c. —

Carlsruhe. Am 28. v. M. Trauerfeier des Cäcilien-Vereins zum Gedächtniß der im Kriege gefallenen Krieger unter Leitung des Hofkirchenmd. Giehne: Choral „Wenn ich einmal soll scheiden" von Bach, Klagechöre aus „Judas Maccabäus" von Händel, „Die Wacht am Rhein", ein Todtenkranz auf das Grab der gefallenen deutschen Streiter von Ed. Nickles, unter verbindender Musik gesprochen von Frau Lange, Trauermarsch aus der „Eroica", „Siehe, wir preisen selig" Chor aus „Paulus" sowie Requiem von Cherubini. —

Chemnitz. Am 24. v. M. Concert der Singakademie mit Frl. Weckerlin aus Dessau und Frl. Göthe aus Dresden: Dmoll-Symphonie von Schumann, Haideschacht-Ouverture von Holstein, „Schön Ellen" von Bruch, Arien und Lieder. —

Detmold. Am 23. v. M. viertes Abonnementconcert, welches weiteren Fortschritt zeigte: Cmoll-Symphonie, große Leonoren-Ouverture, Emoll-Concert (Riemeyer), Andante aus Op. 18 No. 5 von Beethoven und Hmoll-Rondo für Clavier und Violine (Bargheer) von Schubert. —

Dresden. Am 3. Dec. zweite Kammermusiksoirée von Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher: Werke von Mozart, Schubert, Beethoven und Spohr. — Am 5. Concert von Paula Swab, veranstaltet von ihrem Lehrer A. Wieck mit Clara Schumann, Frl. Schmidt, Concertm. Schubert und Schubert junior. —

Frankfurt a. M. Am 2. viertes Museumconcert unter Leitung von C. Müller mit folgendem (etwas italienisch-spanischem) Programm: Bdur-Symphonie von Haydn, Arie Verdi prati aus der Oper „Alcina" von Händel (Desirée Artot), erster Satz aus Schubert's Hmoll-Symphonie, Romanze Jo t'amero von Stanzieri (ges. von Hrn. de Padilla), Duett Perchè finora, Crudel aus „Figaro" (Frau Artot und de Padilla), Ouverture zum „Berggeist" von Spohr, Variationen von Rode (Frau Artot), spanisches Duett Los Estudiantes von Yradier (Frau Artot und de Padilla) und Oberon-Ouverture. —

Gera. Der musikalische Verein unter Leitung von Tschirch gab am 30. v. M. als Beethovenfeier ein Concert mit folgenden Compositionen Beethoven's: Ouverture Op 115, Prolog von Bodenstedt, gesprochen vom Hoftheaterdir. Wittmann, Hymne „Die Himmel rühmen", „Trost im Winter", „Der treue Johnie" und „Adelaide", ferner Chor-Phantasie und Cmoll-Symphonie. —

Haag. Am 25. v. M. Concert der Felixmeritis unter Mitwirkung der Damen Marie Battu aus Paris, Helena Heermann, Harfenvirtuosin von Baden-Baden, Hrn. Concertm. Hugo Heermann aus Frankfurt und unter Leitung von Verhulst: Symphonie No. 6 von Gade, Andante und Allegro aus dem Bmoll-Concert sowie Phantasie aus „Lucia di Lammermoor" für Harfe von Parish-Alvars, Arien aus dem „Barbier" und aus „Tell", Concertstück für Violine (Op. 34) von Vieuxtemps, Ouverture zur „Fingalshöhle", Adagio aus dem neunten Concert von Spohr und Freischütz-Ouverture. —

Hamburg. Am 29. v. M. Concert des Hofpianisten Th. Ratzenberger aus Düsseldorf unter vortrefflicher Mitwirkung der HH. Marwege, Geb. Lee und des Frl. Winter, die „Mein Aufenthalt" von Schubert, „Die Soldatenbraut" von Schumann und zwei schottische Lieder von Beethoven sang. Ratzenberger bekundete nach einstimmigem Urtheil der Hamburger Presse sowohl in der Wahl als auch im Vortrage seiner Piecen (Bdur-Trio von Rubinstein, ungarische Rhapsodie von Liszt, Menuette von Beethoven sowie Stücke von Schumann, Chopin und Kiel) eine wahrhaft künstlerische, tiefgeistige Vielseitigkeit, spielte mit einer Technik, die allen Schwierigkeiten gewachsen ist, elegante Glätte mit Kraft und ernstem Sinn zu stylvoller Durchbildung vereinigt, welche jedem Werke sein volles Recht angedeihen läßt, und erndtete nach jedem Satze lebendigen und bis zu wiederholtem Hervorruf gesteigerten Beifall. — Am 3. Dec. Concert von Frau Mallinger mit Frl. Menter und Jules de Swert. —

Jena. Das dritte akademische Concert fand am 6. mit folgendem Programm statt: Forellenquintett von Schubert (die HH. Lassen, Kömpel, Walbrül, Demunck und Weber aus Weimar), Monolog des Hans Sachs aus den „Meistersingern" (Wie duftet doch der Flieder) von Wagner (Herr Henschel aus Berlin), Doppelquartett (No. 3) für vier Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle von Spohr (die HH. Kömpel, Freiberg, Huhn, Thoin, Walbrül, Meyer, Demunck und Friedrichs), „Die Vätergruft" und „In Liebeslust" Lieder von Liszt (Henschel) und Serenade für Streichquintett, Flöte, Oboe, Fagott und Horn von Naumann (die HH. Kömpel, Freiberg, Meyer, Demunck, Weber, Winkler, Uschmann, Sode und Schmidt). —

Leipzig. Am 28. v. M. Unterhaltung in Zschocher's Musikinstitut: Violin-Rondo Op. 70 von Schubert, Violinsonate in Bdur von Hauptmann, Solostücke von Field, Henselt, Chopin, Schubert und Schumann, Duo für zwei Piano's von Rheinberger, Ouverture zu „Medea" von Cherubini achthändig, Capriccio brillant von Mendelssohn und Künstlerfestzug für vier Hände von Liszt. — Der erste Kammermusikabend des Riedel'schen Vereins brachte Beethoven's Quartette Op. 11 No. 4 und Op. 130 sowie Lieder von Franz. — Am 6. zweites Symphonie-Concert der Büchner'schen Capelle: Dmoll-Symphoie von Schumann, zweite Suite von Lachner, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn und Clarinetten-Concertino von Weber (Becker). — Am 8. achtes Gewandhausconcert mit Tausig und Frl. Gips aus Haag: Hebridenouverture, Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, Emoll-Concert von Chopin, die dort „ewig junge" Schöpfungsarie, Arie von dem Classiker Beriot und Claviersoli. — Das Programm der Beethovenfeier ist folgendes: Am 11. Missa solemnis, ausgeführt durch den Riedel'schen Verein mit den Solisten Frau Peschka, Frau Wüerst und den HH. Rebling und v. Milde (zum Besten des internationalen Hilfsvereins), am 13. Kammermusikabend im Gewandhause, am 14. „Egmont", am 15. Orchester-Aufführung im Gewandhause (neunte Symphonie), am 16. „Ruinen von Athen", „Adelaide" (Schauspiel) und das Ballet „Prometheus", und am 17. „Fidelio" mit Prolog und Epilog. —

Lenzburg. Am 27. v. M. gab der Musikverein ein Concert zu Ehren Beethoven's ausschließlich mit Werken des Gefeierten: Eroica (erster Satz), Arie Ah perfido, Bdur-Trio (Rabe, Käslin und Link), „Meeresstille und glückliche Fahrt", Ouverture und „Freudvoll und leidvoll" aus „Egmont", Violin-Romanze in Fdur (Käslin) sowie Chor der Gefangenen und Finale aus „Fidelio". —

London. Am 19. v. M. Crystallpalast-Concert mit der Pianistin Goddard: Adur-Symphonie und Esdur-Concert von Beethoven, Ouverturen zu „Alfonso und Estrella" von Schubert und zu „Abu Hassan" von Weber. — Das zweite Monday Popular Concert brachte mit Stockhausen, Hallé und Frau Norman-Neruda als Primgeigerin die Quartette Op. 18 No. 3 und 4, Trio Op. 1 No. 1, Sonate Op. 10 No. 3 und Beethoven's „Liederkreis". — Am 24. v. M. wohlthätiges Abendconcert in St. James Hall mit Frau Viardot-Garcia. —

Petersburg. Am 19. v. M. erstes Orchesterconcert der russ. Musikgesellschaft. — Am 22. und 30. Nov. und 6. Dec. drei Beethoven-Abende der HH. Auer und Dawidoff. — Am 26. v. M. Concert des Künstlervereins zum Besten des Glinka-Denkmals. —

Potsdam. Am 24. v. M. philharmonisches Concert: Amoll-

Symphonie von Mendelssohn, Medea-Ouverture von Cherubini sowie Claviersoli von Liszt, Chopin und Scholtz, vorgetr. von Letzterem. —

Salzburg. Am 20. kamen bei Gelegenheit des Cäcilienfestes und des Stiftungsfestes der Liedertafel unter Dr. Bach's Leitung: Bruch's „Scenen aus Tegner's Frithjof-Sage" zur Aufführung. Gräfin Gattetburg und Opernsänger Strehlen waren die Solisten. —

Stuttgart. Am 26. Nov. und 3. Dec. erste und zweite Kammermusik-Soirée der HH. Pruckner, Speidel, Singer, Krumbholtz ꝛc. mit folgenden Programmen: Gdur-Trio von Haydn (Speidel, Singer und Krumbholtz), Sonate für Violin Solo von Rust (Singer), Phantasie (Op. 17) von Schumann (Speidel), Sarabande und Bourrée von Bach und Tre giorni von Pergolese für Violoncell (Krumbholtz) sowie Trio Op. 100 von Schubert. — Streich-Quartett in Dmoll von Mozart, Clavier-Quartett in Gmoll von Brahms und Streichquartett in Amoll von Schumann. —

Warschau. Von den in letzter Zeit abgehaltenen Concerten sind anzuführen: Concert zum Besten der Akademiker unter Moniuszko's Leitung mit dem Pianisten Wieniawski, und Concert des Pianisten Schlötzer. —

Wien. Die dritte Soirée der Florentiner brachte Schumann's Adur-, Volkmann's Gmoll- und Beethoven's Fdur-Quartett (Op. 59 No. 1). — Das Programm der von Hellmesberger am 24. Nov. und 15. Dec. veranstalteten Beethoven-Abende ist folgendes: Quartette Op. 18 No. 1, 127, 130 und 135, Trio Op. 70 (Ddur) und Violinsonate Op. 96. — Am 30. v. M. Concert des Tenoristen Luigi Ceresa mit Frl. Schober, Violoncellist Uffmann und Dr. Schmid. — Am 5. d. M. Concert vom Frauen-Wohlthätigkeits-Verein mit den Damen Joel und Vladz, Opernsängerin aus Rotterdam, und den HH. Levinsky, Hofopernsg. Neumann, Violoncellist Röver und Violinist Hellmesberger junior. — Am 8. Concert des Wiener Männergesangvereins: Coriolan-Ouverture und Derwischchor von Beethoven, Schlachtgesang von Schumann, Normannenzug von Bruch ꝛc. — In dem zweiten philharmonischen Concerte kamen als Novitäten eine Symphonie des Wiener Prof. Zellner und Bruch's „Priesterin der Isis in Rom" zur Aufführung. — Das Programm der Beethovenfeier ist nun veröffentlicht; es lautet: Am 16. „Fidelio", am 17. Ouverture Op. 124, Prolog, Esdur-Concert und neunte Symphonie, am 18. Missa solemnis, am 19. Kammermusik und „Egmont", am 20. Festbanquett. —

Personalnachrichten.

— Liszt wird, wie wir hören, Weihnachten nach Weimar kommen. —

— Tausig concertirt diese Woche in Leipzig. —

— Mary Krebs hat in Nordamerika im Verein mit der Nielsson bereits in fünf Concerten in Newyork und in zwei Concerten in Boston unter enthusiastischem Beifall und zahlreichen anderen Ovationen gespielt, am 23. Nov. in Newyork ein eigenes Concert gegeben und ist für den 17. Dec. von der Philharmonischen Gesellschaft in Newyork zur Mitwirkung bei dem Beethovenfest derselben eingeladen, in welchem sie u. A. das Esdurconcert vortragen soll. —

— Fr. v. Voggenhuber ist von Neuem für die kgl. Oper in Berlin engagirt worden. — Frl. Marie Lehmann, zuletzt Opernsängerin am Leipziger Stadttheater, hat nach zweijähriger Pause ihre Stimme wieder soweit gekräftigt, um (zunächst in Berlin) gastiren zu können. —

Musikalische und literarische Novitäten.

— Bülow wird im Verlag von Jos. Aibl in München eine „Scalenschule" herausgeben. — „Mosonyi's Grabgeleite" heißt der Titel von Liszt's neuester Composition, welche demnächst bei Taborszky und Parsch in Pest erscheinen wird. Der Componist hat das Honorar von 20 Napoleond'or dem neuen Mosonyi-Vereine zu Pest in edelmüthiger Weise zugewendet. — Von Raff stehen zwei Clavier-Trios in Aussicht. — Bruch hat eine zweite Oper „Hermione" beendet. — Nächstens werden von dem Berliner Componisten Hopfer ein Clavierquartett und ein Streichquintett erscheinen. — M. Seifriz (welcher jetzt in Stuttgart domicilirt) hat ein großes symphonisches Werk unter dem Titel Suite militaire componirt, bestehend aus: Präludium und Fuga energica, „Abschied" (Intermezzo), „Im Lager" (Scherzo), Trauermarsch, Siegesfreude und Dank. —

Vermischtes.

— (Grillparzer über Beethoven.) Die Grabrede, welche Anschütz am 27. März 1827 beim Leichenbegängnisse Beethoven's sprach, war von Grillparzer verfaßt und lautete: „Indem wir hier an dem Grabe des Verblichenen stehen, sind wir gleichsam die Repräsentanten einer ganzen Nation, des gesammten deutschen Volkes, trauernd über den Fall der einen hochgefeierten Hälfte dessen, was uns übrig blieb von dem dahingeschwundenen Glanze heimischer Kunst, vaterländischer Geistesblüthe. Noch lebt zwar — und möge er lange leben! — der Held des Sanges in deutscher Sprache und Zunge, aber der letzte Meister des tönenden Liedes, der Erbe und Erweiterer von Händel's und Bach's, von Haydn's und Mozart's unsterblichem Ruhme hat ausgelebt, und wir stehen weinend an den zerrissenen Saiten des verklungenen Spiels! — Des verklungenen Spiels! — Laßt mich ihn so nennen! Denn ein Künstler war er, und was er war, war er nur durch die Kunst. Des Lebens Stacheln hatten ihn tief verwundet, und wie der Schiffbrüchige das Ufer umklammert, so floh er in deine Arme, o du des Guten und Wahren gleich herrliche Schwester, des Leidens Trösterin, von oben stammende Kunst! Fest hielt er an dir, und selbst als die Pforte geschlossen war, durch die du eingetreten bei ihm, sprachst du zu ihm; als er blind geworden war für deine Züge durch sein taubes Ohr, trug er noch immer dein Bild in seinem Herzen, und als er starb, lag's noch auf seiner Brust. Ein Künstler war er, und wer steht auf neben ihm? Wie der Behemoth die Meere durchstürmt, durchflog er die Grenzen seiner Kunst. Vom Girren der Taube bis zum Rollen des Donners, von der spitzfindigsten Verwebung eigensinniger Kunstmittel bis zu dem furchtbaren Punkte, wo das Gebildete übergeht in eine regellose Willkür streitender Naturgewalten — Alles hatte er durchmessen, Alles erfaßt. Der nach ihm kommt, wird nicht fortsetzen, er wird anfangen müssen, denn sein Vorgänger hörte nur auf, wo die Kunst aufhört. Adelaide und Leonore! Feier des Helden von Vittoria und des Meßopfers gläubiges Lied! Kinder ihr der drei- und viergetheilten Stimmen! Brausende Symphonie! Freude, schöner Götterfunke, du Schwanengesang! Muse des Liedes und des Saitenspiels! — stellt euch rings um sein Grab und bestreut es mit Lorbeern! — Ein Künstler war er, aber auch ein Mensch — Mensch in des Wortes vollkommenster Bedeutung! Weil er von der Welt sich abschloß, nannten sie ihn feindselig, und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach, wer sich hart weiß, der flieht nicht! Grade das Uebermaß der Empfindung weicht der Empfindung aus. Wenn er die Welt floh, so war's, weil er in den Tiefen seines liebenden Gemüths keine Waffe fand, sich ihr zu widersetzen; wenn er sich den Menschen entzog, so geschah's, weil er ihnen Alles gegeben und nichts zurückempfangen hatte! — Er blieb einsam, weil er kein Zweites fand. Aber bis zum Tode bewahrte er ein menschliches Herz allen Menschen, ein väterliches den Seinen, Gut und Blut aller Welt. — So war er, so starb er, so wird er leben für alle Zeiten. Ihr aber, die ihr unserm Geleite gefolgt bis hierher, gebietet eurem Schmerz. Nicht verloren habt ihr ihn, ihr habt ihn gewonnen. Er ist! — Wenn die Pforte des Lebens sich hinter uns schließt, springen auf die Pforten zum Tempel der Unsterblichkeit. Dort steht er nun bei den Großen aller Zeiten, unantastbar für immer. Darum scheidet trauernd, aber gefaßt von hier, und wenn euch je im Leben wie der kommende Sturm die Gewalt seiner Schöpfungen übermannt, wenn eure Thränen fließen in der Mitte eines jetzt noch ungebornen Geschlechtes, so erinnert euch dieser Stunde und denkt: Wir waren dabei, als sie ihn begruben, und als er starb, haben wir geweint." W. Pr.

— Für die königl. Bibliothek in Berlin ist die Mozartsammlung aus Otto Jahn's Bibliothek angekauft worden; sie ist nun die erste und einzige B., welche Mozart's sämmtliche Werke besitzt. —

Berichtigung. In d. Bespr. d. Conc. v. Svendsen ist S. 449, erste Sp., 36. Zle anstatt „ob man es denn vielleicht wirklich mit einer Symphonie" ꝛc. zu lesen: „ob man es denn **mit einem Concert und nicht** mit einer Symphonie zu thun habe." Außerdem ist Zl. 47 das Wort „recht" wegzulassen. —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.

14. Berlioz.

1.*)

Au chef Mendelssohn!

Grand chef! nous nous sommes promis d'échanger nos Tomawcks! voici le mien, il est grossier, le tien est simple! Les Squaws seules et les visages pâles aiment les armes ornées. Sois mon frère, et quand le grand esprit nous aura envoyés chasser dans le pays des âmes, que nos guerriers suspendent nos Tomawcks unis à la porte du conseil.

Leipzig, 2. février 1843. Hector Berlioz.

2.

Mon cher Griepenkerl!

Il y a bien longtemps que je n'ai de vos nouvelles; j'ignore même si vous avez reçu la partition du Carneval Romain et les deux volumes que je vous ai envoyés par l'entremise du Libraire Brockhaus. que fait-on dans votre chère ville de Brunswick? avez vous toujours des querelles avec les savans de Leipzig? Combien je suis sensible à toutes les preuves de chaleureuse sympathie que vous me donnez! ne me laissez pas ainsi un an sans m'écrire. Depuis que j'ai reçu votre dernière lettre, j'ai entrepris une grande affaire musicale; une serie de concerts avec cinq cents exécutans dans le cirque équestre des champs Elysées, c'est la plus grande et la plus belle salle de Paris. Mais elle est située à peu près hors la ville, et s'il pleut ou s'il y a de la boue, la recette peut s'en ressentir cruellement De sorte qu'à chaque concert ce sont des inquiétudes nouvelles; car les frais sont immenses (6000 fr.) Je donne le 4me dans quelques jours. J'aurais bien du plaisir ou plutôt du bonheur, à vous voir ici, pendant ces affreuses répétitions surtout, qui me font suer sang et eau. J'ai beaucoup plus de peine en effet avec ces concerts qu'avec tous ceux qui les ont précédés; voici pourquoi: Les meilleurs artistes de mon orchestre ordinaire font partie de celui du conservatoire, or cette société célèbre les empèche, pendant toute la saison des concerts, de prendre part. [Der Rest ist abgerissen.]

3.**) Breslau, 10. mars.

Mon cher Mr. Griepenkerl!

J'ai reçu avant hier seulement la lettre de Mr. Zinkeisen et je vous réponds ce soir seulement parceque j'avais à terminer mes arrangements avec Prague. Je vous remercie donc de tout mon coeur, mon cher ami, vous et Mrs. Muller et ceux de vos amis qui s'intéressent à mes concerts, de la peine que vous voulez bien prendre pour m'organiser une séance musicale dans une salle indépendante du théâtre, et je vous autorise et vous prie même de tout préparer pour le milieu d'Avril le 17 ou le 18 ou le plus tard, car il faut absolument que je puisse partir pour Paris le 20.

J'ai à donner un seul concert ici, ensuite je partirai pour Prague où l'on monte Romeo et Juliette pour la fin du mois. Après les 3 concerts que j'ai donnés le mois passé dans cette ville, j'ai du repartir brusquement pour Vienne et Pesth, mais en promettant formellement de revenir avant de quitter l'Allemagne; ces excellents Bohèmes m'ont fait un tel accueil que je serais bien ingrat si je ne tenais pas ma parole. D'après mon calcul je partirai de Prague le 10 au plus tard et je pourrai arriver à Brunswick le 13, nous ferions les répétitions les 15- 16- et 17- le concert le 18 ou le 19 et je pourrais vous quitter le 20 par le départ de chemin de fer de Hanovre. Je me recommande aux bons soins de Mrs. Muller pour me composer le même orchestre que j'ai déjà eu l'honneur de diriger une fois; je n'en saurais desirer un meilleur. Veuillez dans la semaine prochaine faire annoncele programme ici joint, le jour, l'heure et le lieu. J'ai travaillé rudement cette année, si non en composition, au moins en production extérieuse de divers ouvrages qui étaient déjà à peu près terminés. Je suis brisé, exténué, et je me sens de plus en plus triste; le froid me gagne au coeur. C'est le commencement de la fin. ... J'ai trop souffert, j'ai trop senti pour n'être pas bientôt éteint; pourtant il me semble n'avoir jamais été aussi maître de mes facultés musicales qu'en ce moment. Mais je n'ai pas le temps de composer. — [Der Schluß ist leider abhanden gekommen.]

4.

Mon cher Griepenkerl!

Je viens d'écrire à Mr. Eggers et le remercier de la proposition que vous m'avez transmise pour le concert du 22. Je lui ai également annoncé que Joachim viendra pour jouer le Solo d'alto, en le priant de lui écrire.

Je vais demain matin entendre les Choristes qui savent fort bien (dit-on) mes choeurs de Faust. Nous aurons trois répétitions d'orchestre; et rien de ce qu'on vous a dit n'est vrai, relativement aux dispositions des musiciens à mon egard. Mr. De Perglass et Joachim protestent contre cette rumeur, et assurent que les artistes sont animés au contraire du meilleur esprit. Nous verrons bien.

En attendant adieu et à revoir bientôt.

Votre tout dévoué et affectionné

Hanovre, 31. octobre 1853. Hector Berlioz.

*) Die nachfolgenden vier Briefe sind aus der Autographensammlung der Fräulein Vieweg in Braunschweig. Berlioz kam bekanntlich zuerst im Jahre 1842 nach Deutschland und führte seine Sachen in Braunschweig und Leipzig auf. Dort war besonders Robert Griepenkerl ihm geneigt und bei seinen Concerten behülflich und schrieb 1843 die enthusiastische Schrift „Ritter Berlioz in Braunschweig; zur Charakterisirung dieses Tonsetzers."

**) Stammt aus dem Jahre 1845, wo Berlioz zum zweiten Male Deutschland bereiste und zwar diesmal vorzugsweise den Osten und Oesterreich. Die „Mrs. Muller" sind das berühmte Braunschweiger Streichquartett.

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

W. Widmann, Altes und Neues für gemischten Chor. Heft 1 und 2. à 6 Sgr. Leipzig, Merseburger.

Die vielen Vereine, welche Gesang pflegen, und denen es wohl Bedürfniß ist, nach den anstrengenden Chören der neunten Symphonie, den Bach'schen Messen und Cantaten sich mit etwas Leichterem und doch Gehaltvollem zu beschäftigen, werden gewiß das Unternehmen, Derartiges zusammenzustellen, ein zeitgemäßes nennen. Und es wird viel Gutes dargeboten. Aus dem vorigen Jahrhundert ist in mehreren Nummern E. Bach, Gluck, Händel vertreten, und aus dem gegenwärtigen Neukomm, Rinck, Schubert („Chor der Engel", „Gott der Weltenschöpfer"), Nägeli, Rühl u. a. Weniger passend erscheint die Wahl der Chöre von Kreutzer, die ursprünglich für Männerstimmen geschrieben, arrangirt sind. Sie gehören grade zu den weniger gelungenen des sonst sehr achtungswerthen Sängers und haben in der Melodie manches Trockne und Veraltete (z. B. die Doppelschläge in No. 25). Der Preis ist bei dem Reichthum des Inhalts sehr mäßig gestellt. — C. T. L.

Albert Tottmann, Op. 16. „**Ostern**", Gedicht von Geibel, für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Hofmeister. Clavierauszug 17½ Sgr. Chorst. 10 Sgr.

Der Componist des vorstehenden Liedes ist schon durch mehrere gehaltvolle Werke, ich erinnere an „Dornröschen", „Die stille Wasserrose" u. A. so ehrenvoll bekannt geworden, daß es wohl nur einer kurzen Anzeige bedarf, um auch diesem neuen Opus die Theilnahme aller Gesangvereine zu sichern. Das Gedicht, welches das Osterfest als das „Erwachen der ganzen Natur zu neuem Leben" besingt, eignet sich der Allgemeinheit seiner Gedanken und Empfindungen wegen ganz vortrefflich für Chorgesang. T.'s Composition ist, obgleich nicht ganz leicht, weil jede Stimme sich melodisch frei bewegt, dennoch auch von minder geübten Gesangvereinen ganz wohl ausführbar. Anziehende Melodik und schöne Harmonik nebst interessanter melodischer Führung sämmtlicher Stimmen werden das Werk sowohl bei Kennern als auch bei dem Publicum beliebt machen. Die Pianofortebegleitung ist größtentheils figurirt, zugleich aber auch schön melodisch gehalten und wird die Wirkung des Chorgesangs wesentlich erhöhen. — .....t.

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Köhler, L., Op. 165. Sonaten-Studien für den Clavier-Unterricht. Heft 3. 1 Thlr.

Lieblinge, Unsre. Die schönsten Melodien f. d. Pfte mit einem Vorworte v. Carl Reinecke. Drittes Heft. 1 Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverturen f. Orchester. Für 2 Violinen, Viola und Violoncell bearbeitet von Friedr. Hermann.

No. 3. Meeresstille und glückliche Fahrt. Op. 27. 1 Thlr.

No. 4. Märchen von der schönen Melusine. Op. 32. 1 Thlr.

—— Lieder und Gesänge für das Pianoforte zu 4 Händen übertragen von F. L. Schubert. 3 Thlr.

Mozart, W. A., Ouverturen (No. 1—9). Arrangement f. das Pianoforte zu 2 Händen. 1 Thlr.

Im Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

Musikalien-Nova No. 2 von 1870.

Holstein, Franz v., Op. 18. Trio in Gmoll f. Pianoforte, Violine und Violoncell. 3 Thlr.

—— Op. 23. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.

—— Op. 24. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.

—— Op. 25. Sechs Lieder und Romanzen für zwei Frauenstimmen. Heft I. 20 Ngr. Heft II. 25 Ngr.

Rheinberger, Jos., Op. 30. Sieben Stücke aus der Musik zu Calderon's „Der wunderthätige Magus". Clavierausg. zu 4 Händen. 2 Thlr.

—— Op. 31. Fünf Lieder für gemischten vierstimmigen Chor. 2 Hefte à $17\frac{1}{2}$ Ngr.

—— Op. 33. Präludium und Fuge zum Concertvortrag für Pianoforte. 25 Ngr.

—— Op. 36. Neun Stücke aus der Musik zu Raimund's „Die unheilbringende Krone". Clavierauszug zu vier Händen. 2 Thlr. 15 Ngr.

—— Op. 38. Quartett in Esdur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. 3 Thlr. 20 Ngr.

Schwalm, Rob., Op. 1. „Aus der Kinderwelt." Zwölf kleine Tonbilder für Pianoforte. 20 Ngr.

Svendsen, Johan S., Op. 6. Concert in Adur für Violine u. Orchester. Partitur 3 Thlr. Principalstimme u. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Principalstimme und Clavierauszug 2 Thlr. 20 Ngr. Principalstimme allein 1 Thlr.

Thieriot, Ferd., Op. 21. Sechs Lieder für gemischten Chor. Heft I. 1 Thlr. Heft II. 25 Ngr.

—— Op. 22. Sechs Phantasiestücke f. Pianoforte. 2 Hefte à $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Weber, Otto, Op. 3. Sechs Phantasiestücke f. Pianoforte u. Violine. 2 Hefte à 1 Thlr.

Winding, Aug., Op. 16. Concert in Amoll f. Pfte mit Orchester. 5 Thlr. Principalstimme allein. 1 Thlr. 20 Ngr.

—— Op. 17. Quartett in Ddur für Pfte, Violine, Bratsche und Violoncell. 4 Thlr. 20 Ngr.

☞ Vorstehend genannte Musikalien können durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung bezogen werden.

Tägliche

Studien für das Horn

von

A. Lindner und Schubert.

Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Verlag von C. F. KAHNT *in Leipzig.*

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig ist erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Mozart's Don Giovanni.

Partitur,

erstmals nach dem Autograph herausgegeben unter Beifügung einer neuen Textverdeutschung von

Bernhard Gugler.

Prachtausgabe.

XIX und 476 Seiten Folio. Elegant cartonnirt 12 Thlr. In Prachtband mit Goldschnitt gebunden 15 Thlr.

Soeben erschien im Verlage des Unterzeichneten:

Zur Säcular-Feier Beethoven's.

Cantate.

Gedichtet von **Adolph Stern,**

componirt für

Chor, Soli und Orchester

von

FRANZ LISZT.

Zum ersten Male aufgeführt bei der Tonkünstlerversammlung in Weimar am 29. Mai 1870.

Partitur Pr. 4 Thlr. Netto.

Clavierauszug Pr. 2 Thlr. Chorstimmen Pr. 1 Thlr. $2^1/_2$ Ngr.

Die Chorstimmen sind in beliebiger Anzahl zu haben.

Leipzig, bei **C. F. KAHNT.**

Zur Siegesfeier!

In Kurzem erscheint in meinem Verlage:

Deutscher Triumphgesang

für Männerchor und Blasinstrumente

von

Hermann Zopff.

Op. 23.

Part. u. Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.

Mit der Musik des mit so grossem Beifalle vom Zöllnerbunde, der Mainzer Liedertafel und anderen Vereinen aufgeführten „Macedonischen Triumphgesanges". —

Leipzig, C. F. KAHNT.

Vom

Musikalisch-Schönen.

Mit Bezug

auf Dr. E. Hanslick's gleichnamige Schrift.

Von

F. Stade,

Dr. phil.

Pr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Leipzig, Verlag von **C. F. Kahnt.**

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von **C. F. Kahnt** in Leipzig.

Leipzig, den 16. December 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Fr. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 51.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
L. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Stille Mitkämpfer.

Sollen wir hier wiederholen, was schon tausendmal dagewesen ist, wiederholen, wie da oder dort Richard Wagner und seine Musik sich langsam Bahn gebrochen hat durch scheinbar unbesiegliche Hindernisse und wie die „Neue Zeitschrift f. M." seit Decennien für dieselbe eingestanden und gekämpft hat, bis sie endlich dennoch siegreich ihr Banner schwang, um es nicht wieder sinken zu lassen? Das hieße Eulen nach Athen tragen, denn Jedermann weiß es. Jedermann kennt auch die hartnäckige Gesellschaft der Kritiker, die, einmal Front machend gegen das, was nicht in ihr durch Jahrzehnte aufgebautes und durch liebe Gewohnheit gewissermaßen sanctionirtes System paßt, sich auch nicht leicht gefangen giebt, sondern hartnäckig beim Widerspruche verbleibt. Aber es ist recht so, denn Widerspruch läßt die Geister auf einander platzen und bringt Leben in die menschliche Gesellschaft, und mit der Zeit wird auch beim Widersprechendsten die Neugier wach; er muß sich doch das Ding wenigstens einmal ansehen und anhören, und — und —? Nun, es ist schon mancher böse Widersacher Wagner's, der eigentlich nur durch eifriges Kritiklesen Widersacher geworden war, sonst aber nichts von ihm gesehen hatte, bekehrt worden zu seiner Fahne, und wenn er auch nicht mit den sogenannten Zukunftsmusikern durch Dick und Dünn geht, so — schweigt er doch; in offenem Hervortreten mag er sich nämlich nicht vor seinen ehemaligen Gesinnungsgenossen blamiren. Ob das recht ist, und ob er sich auf diesem Wege nicht vielleicht mehr schadet, wollen wir hier nicht untersuchen; chacun à son goût.

Als Richard Wagner seinen „Tannhäuser" in Berlin eingereicht hatte, verlangte man von ihm, er solle erst Etwas daraus für Militärmusik einrichten, damit es auf der Wachtparade gespielt werden könnte. Welche Zumuthung für den Componisten — ein seltsamer Beweis für den Musiksinn der maßgebenden Kreise! Dennoch liegt darin ein Moment, dem wir unsere Aufmerksamkeit nicht entziehen dürfen.

Das Volk verlangt nach Musik; es will sich nach der Hetzjagd von den Erbärmlichkeiten des täglichen Lebens auch einmal erholen, und diese Erholung findet es einzig und allein in der Kunst. Keine Kunst aber ist dem Volke so zugänglich, so unmittelbar verständlich wie die Musik, dem deutschen Volke namentlich, das unbestritten den regsten, tiefeingewurzeltsten Musiksinn besitzt und in seinen herrlichen Volksliedern auch zum Ausdruck gebracht hat. Durch welche Canäle aber wird unserm Volke in den größeren Städten die Befriedigung seines Musikbedürfnisses gewährt? Wahrlich nicht durch die Oper, denn diese ist nur für einige bevorzugte Kategorien der Gesellschaft da, und die machen eben noch nicht das Volk. Wohl aber sorgt dafür eine Unzahl von Concerten aller Schattirungen, die täglich zu Dutzenden zu haben sind, sodaß Jeder nach seinem Gefallen auswählen kann. Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese Concerte auf den Musiksinn des Volkes einen ganz bedeutenden Einfluß haben; hier lernt der Musikliebhaber gute und schlechte Musik kennen, und wie ein Concertdirector sein stehendes Publicum allmählig von seichter Musik zu besserer, von der besseren zur guten, von der guten zur besten heranbilden kann, das hat in Berlin der bekannte Musikdirector E. Liebig gezeigt, der mit Tänzen angefangen, mit Beethoven's herrlichsten Symphonien aufgehört hat. Die jetzige „Symphoniecapelle" ist bekanntlich ursprünglich seine Schöpfung.

Ich behaupte, daß Richard Wagner seine Popularität, denn eine solche besitzt er theilweise in Berlin in Wahrheit, hauptsächlich den vielen Concerten zu danken hat, und damit behaupte ich sicherlich nicht zu Viel. Kaum irgend wo anders

hat die Kritik sich so ablehnend gegen ihn verhalten wie in dieser Stadt und thut es zum Theil heute noch, und der bahnbrechende Genius des großen Dichtercomponisten hat sich dennoch, ihr zum Trotze, durchgerungen. Es giebt gewiß nicht viele Musikliebhaber, die nicht wenigstens eine seiner Opern gehört hätten; seine Musik aber hat Jeder gehört, und Jeder hört sie gern und fühlt das Verlangen in sich erwachen, einmal das Ganze im Zusammenhange zu hören, von dem ihm in den Concerten nur Bruchstücke vorgeführt worden. Es existirt so gut wie kein Concert, in welchem sich nicht einige von Wagner's Opernfragmenten auf dem Repertoir befänden. Selbst in den Concerten fast letzten Ranges hört man den Marsch aus dem „Tannhäuser" oder den Brautchor aus dem „Lohengrin", wenn auch in einer Weise, daß man auf und davonlaufen müßte, wenn man nicht die Kunst verstünde, zeitweilig Ohren zu haben und doch nicht zu hören. Von derartigen Concerten wollen wir indessen ganz absehen, auch von denen mittleren Schlages, und nur die besten erwähnen; das sind die Berliner Symphonie-Capelle unter Prof. J. Stern und die renommirte Reisecapelle des Musikdirectors B. Bilse. Damit haben wir die Berliner Wagnerverbreiter in optima forma, namentlich in letzterer.

Symphonie-Concerte zu hören ist in Berlin schon lange Modesache geworden. Vor Jahren schon ließ es sich Niemand verdrießen, den Weg von einem Ende der Stadt zum andern zu machen — und das ist bekanntlich ein wenig weit — um Liebig's Symphonie-Concerte zu genießen. Zwei, drei Stunden vor dem Beginne konnte man schon einzelne Personen bei „Hennig's" finden, die von Familien oder kleinen Gesellschaften abgeschickt waren, um rechtzeitig gute Plätze zu reserviren. Vermehrte Concertabende, in verschiedene Stadttheile verlegt, änderten daran wenig; jeder Abend hatte bald sein bestimmtes Publicum, seine eigene Physiognomie, ja man konnte sicher sein, bestimmte Leute immer an denselben Plätzen zu finden, und zuletzt kannte man sich und grüßte sich wohl gar auf der Straße. Es ist heut noch wenig anders, nur hat sich's mehr vertheilt, weil mehrere solcher Unternehmungen aufgetaucht sind.

Da wurde das Concerthaus in der Leipzigerstraße fertig, und Bilse als ein neuer Magnet für Berlin für eine Saison zu Concerten engagirt. Natürlich, man war kein Mensch mehr, der in die gebildete Welt paßte, wenn man nicht innerhalb der ersten vierzehn Tage das Concerthaus gesehen und Bilse's Capelle gehört hatte. Ja „das war noch etwas, hinter dem sich Berlin mit all' seiner Musik nur schleunigst verkriechen konnte". J nun, so schlimm war's freilich nicht, aber es war ein vortreffliches Concert und eine Capelle von solcher Schulung und Präcision, daß man sich in Berlin — außer der königlichen — allerdings nach einer zweiten umsehen konnte, die's ihr gleichthat. Namentlich zogen die Symphonie-Abende ein andächtig hörendes Publicum an, und schon der Streit war interessant, wer höher gestellt werden müßte in der Ausführung deutscher Meisterwerke, Bilse oder Stern, Concerthaus oder Symphoniecapelle. In richtiger Würdigung der menschlichen Gehörfähigkeit und folglich des Publicums füllte Bilse nie einen ganzen Abend mit classischer Symphoniemusik aus, sondern nur einen, später zwei Theile, und sicherte sich damit die gespannte Aufmerksamkeit für das, was er bot. Und diesem Publicum, das wirklich mit ganzem Ohr bei der Sache war, bot er auch — Wagner.

Nun, Einiges war ja schon bekannt genug, um mit glänzendem Applause, bei den Rigorosen wenigstens mit stillschweigender Billigung durchzugehen. Anderes war aber neu, und natürlich spielten sich die allbekannten Scenen ab, die überall in derselben Weise sich ereignet haben. Starker Applaus, starke Opposition, Lärm u. s. w. u. s. w. Unverdrossen aber kamen die so beanstandeten Nummern wiederholt auf's Programm, bis man sich, wie überall, auch in Berlin daran gewöhnte, d. h. nun erst mit Ruhe wirklich hören konnte, um sich ein Urtheil zu bilden. Solche allmähliche Entwicklung von jener nun längst verflossenen Zeit an zu beobachten, wo einst ein junger Musiker ganz allein den ersten erfolgreichen Versuch machte, den Berlinern mit den Chor- und Solokräften seiner Opernpflanzschule die hervorragendsten Scenen aus „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" vorzuführen, und die Wagnerenthusiasten schaarenweis mit ihren Clavierauszügen in den Saal der Großloge auf der Splittgerbergasse wanderten — diese fortschreitende Entwicklung ist äußerst interessant, und man kann prächtige Studien dabei machen. Ich habe viel dabei profitirt; grade in diesen Kämpfen habe ich erst das Publicum beurtheilen gelernt, denn bei einer Symphonie eines unserer classischen Meister klatscht und jubelt alle Welt, weil — Haydn, Mozart oder Beethoven auf dem Zettel steht.*) Ja, ja, die leidenschaftlichen, aus ihrer Subjectivität nicht herauskommen könnenden Kritiker haben Viel auf dem Gewissen.

Wenn wir nun zugeben müssen, daß grade diese Concerte sehr viel zur Verbreitung guter Musik im Volke beitragen, den Geschmack läutern, den Musiksinn heben und schließlich auch dem weniger Musikalischen Unterscheidungssinn für gute und schechte Musik beibringen, so müssen wir auch grade jenen beiden Capellen großen Einfluß auf die weitere Verbreitung der Wagner'schen Musik zuerkennen. Sie sind in Wahrheit stille Mitkämpfer für den so oft und namentlich in Berlin viel verspotteten Wagner geworden, namentlich Bilse. Mag man sich immerhin gegen dieses Bruchstückwerk erklären, und mit Recht, die Gründe, welche dagegen angebracht werden können, unterschreibe ja auch

*) Folgende Episode erscheint geeignet, dieses Symphonieconcert-Publicum schlagend zu charakterisiren. Der alte Liebig hatte sein Publicum sehr verwöhnt, er hatte angefangen nach einem langanhaltenden Bravo mit Dacaporufen nicht d. c. zu spielen, sondern etwas Niedliches, instrumentirte Mendelssohn'sche Lieder ohne Worte, besonders das Frühlingslied, einzulegen. Der fast überwiegende Theil des Publicums bestand aus nationalen Anhängern Mendelssohn's und Meyerbeer's, und er konnte damit des immensesten Erfolges sicher sein. Eines Tages spielte sich dieselbe Bravoscene ab. Namentlich interessirte mich eine äußerst lebhafte Gesellschaft dieser Gattung, die neben dem Tischchen, an dem ich mit einem Freunde soeben noch ein Plätzchen gefunden, sich niedergelassen hatte. Besonders ein schwarzgelockter Jüngling, dem der gewandte Ellenroutinier sofort anzusehen war, gerirte sich als ein mächtiger Musikkenner, der den Mozart und Beethoven wohl gelten ließ, ihnen aber doch noch eine größere Bedeutung zusprechen würde, wenn sie sich den Mendelssohn und den Meyerbeer zum Vorbild genommen hätten. Der Schumann — Schund, der Wagner — Blech; der Liszt — scheußlich! — Nach einem einfachen einzelnen Satze kam das schon stereotype Bravo und da capo „Frühlingslied! Frühlingslied!" Unser Nachbar natürlich im Vordertreffen. Das Frühlingslied begann, und unser Jüngling wollte schier aus der Haut fahren vor Bewunderung und Enthusiasmus, als es geendet. Wir beide brachen dagegen a tempo in ein ungeheures Gelächter aus, denn Liebig hatte zum ersten Mal — die instrumentirte „Träumerei" von Rob. Schumann eingelegt. Wüthend zur Rede gestellt, sammelte sich, da grade eine Pause eingetreten war, bald Publicum, und obwohl wir schnell die Lacher auf unserer Seite hatten, von denen aber sicherlich auch viele das Stück für ein Mendelssohn'sches Lied gehalten hatten, so räumten wir doch lieber schnell das Feld. —

ich im voraus; aber dieses Stückwerk macht aufmerksam, gewöhnt das Ohr an die anfänglich seltsam erscheinenden Klänge und ebnet die Wege. Bilse's Programmtasche enthält mindestens zehn Wagnernummern, die er seinem Publicum trotz aller Opposition immer und immer wieder vorführt: Faust-Ouverture, Ouverturen zum Rienzi, fliegenden Holländer, Tannhäuser, Vorspiel zum Lohengrin und zu den Meistersingern, Ballet aus Rienzi, Marsch aus dem Tannhäuser, Brautzug und Entr'act aus Lohengrin.

Der Urtheilslose wartet natürlich immer erst den dritten Tag ab, bis er seine Zeitung gelesen, und darnach richtet sich in der Regel von vornherein seine Sympathie oder Antipathie. Daß aber viel von dem im Publicum durch die Kritik ihm einfiltrirten und festgewurzelten Vorurtheile gegen Wagner geschwunden ist, daß alles Dreinreden, besonders gegen „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, keinen rechten Boden mehr finden will, das haben wir unstreitig zum großen Theile der meisterhaften Ausführung dieser Bruchstücke Wagner'scher Musik zu danken.

Darum nenne ich diese Concertinstitute: Stille Mitkämpfer. — W.

Musikalische Schriften.

Hermann Küster, Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheiles mit erläuternden Beispielen. I. Cyclus: Die einfachen Tonformen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 287 Seiten gr. 8. 1 Thlr. 24 Sgr.

Der Gedanke des Vf., öffentliche Vorträge über die Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheiles zu halten, dürfte gewiß als ein sehr glücklicher bezeichnet werden, Angesichts der Harmlosigkeit einerseits, der Anmaßung andererseits, mit der (bei nicht selten sehr mangelhaftem Verständniß) von Dilettanten oft so kategorisch über die Schöpfungen — wie der Malerei und Sculptur — so ganz besonders der Musik abgeurtheilt wird. Hr. Domorganist Md. Küster in Berlin, als trefflicher Tonkünstler und begabter Oratoriencomponist bereits vortheilhaft bekannt, hielt daselbst im vergangenen Winter acht solcher Vorträge unter lebhafter Betheiligung des dortigen musikliebenden Publicums, und aus diesen Vorträgen ist das vorliegende Buch hervorgegangen. Ich hatte Gelegenheit, einem Theil der Vorträge beizuwohnen und mich an der großen Klarheit und Verständlichkeit, der nicht selten neuen aber immer anziehenden Darstellungsweise, vor Allem aber — und hierauf lege ich den Schwerpunct bei jeder Geistesarbeit — der edlen künstlerischen Gesinnung des Vf. zu erfreuen. Der überreiche, keineswegs leicht zu bewältigende Stoff ward von K. mit pädagogischem Geschick geordnet und folgerichtig entwickelt, außerdem aber durch eine große Menge sehr glücklich gewählter Beispiele aus dem Schatze der Volkslieder und denjenigen Werken unserer besten Meister illustrirt, die in Jedermanns Munde sind. Dem vielseitig geäußerten Wunsche der Zuhörer, diesen schnell vorüberrauschenden Worten längeres Leben und weitere Verbreitung zu sichern, ist der Vf. durch Veröffentlichung der Vorträge in Buchform nachgekommen, und die Jünger der Kunst, vornehmlich aber die zahlreichen Musikdilettanten haben alle Ursache, ihm dafür dankbar zu sein und sein Buch gründlich zu studiren. Welcher Künstler möchte nicht Küster's Worten beipflichten: „Richtig zu urtheilen ist schon überhaupt schwer, besonders schwer ist es aber in einer Kunst, deren Werke nur gehört zu voller Wirkung gelangen und bereits vorübergerauscht sind, wenn wir uns ihrer Wirkung bewußt werden“, und weiter: „Es kann kein Urtheil über Musik begründet werden, wenn man nicht die Fertigkeit erlangt hat, sie mit Bewußtsein zu hören“. Ich bin der Meinung, daß K.'s Buch in dieser Beziehung reichen Nutzen stiften kann und empfehle dasselbe aus voller Ueberzeugung auf's Angelegentlichste. — Die nachfolgende, möglichst zusammengedrängte Angabe des Inhaltes der acht Vorträge wird am Besten darthun, wie umfassend das Gebiet ist, auf dem sich der Dilettant orientiren und ein Urtheil bilden lernen kann.

Der erste Vortrag handelt, nach einleitenden Bemerkungen über Gehör, Ton und Tonbedeutung, von der Zusammengehörigkeit nacheinander klingender Töne durch bloße Bewegung, vom rhythmischen Satze. Er erklärt die Bedeutung von Rhythmus und Tact, Arsis und Thesis, Zwei- und Dreitheiligkeit, Tact- und Satzbetonung, Motiv, Einschnitt, Absatz, Vorder- und Nachsatz, Symmetrie und Eurythmie; bespricht die Aufhebung des rhythmischen Gleichmaßes durch die Kunst, stellt Ursprünglichkeit und Kunstmäßigkeit, Volksmusik und die von Künstlern geschaffene Musik nebeneinander und gewährt als Resultat einen sicheren Maßstab für die Beurtheilung rhythmischer Erfindung.

Der zweite Vortrag wendet sich zur Melodie, zur Zusammengehörigkeit nacheinander erklingender Töne in Bezug auf Höhe und Tiefe und den ersten Graden ihrer Verwandtschaft. Zum Grundton tritt die Octave, Quinte und Terz, es entsteht die erste dreiklangsmäßige Verbindung von Tönen in ihren verschiedenen Lagen. Auf die große Terz folgt als zweiter Verwandtschaftsgrad die kleine Terz, endlich die Dominantentonreihe, sowie die große und kleine None. Hierauf wird die Summe der gewonnenen Töne stufenweise zur Dur- und Molltonleiter zur Bildung von Sätzen und Absätzen, von Climax und Anticlimax verwerthet. Die genaue Analyse eines Tonstückes in einfacher Liedform führt schließlich zur Beurtheilung des Wesens der Melodie und ihrer Erfindung.

Im dritten Vortrage kommen weitere Tonverwandtschaftsgrade nach der Richtung der Unterdominante, sodann die Seitenverwandtschaft der Tonica und beider Dominanten zur Sprache. Nach den tonarteigenen Dreiklängen werden der übermäßige und verminderte Dreiklang, endlich der verminderte Septimenaccord und die Nebenseptimenharmonien, immer in den ihnen zugehörigen Tönen als Melodienbestandtheile vorgeführt. Beispiele erläutern die Sangbarkeit der Melodie und den Unterschied einer für Singstimmen oder für Instrumente gedachten Tonweise. — Außer den alten Kirchentonarten gelangen auch die Schlüsse auf Terz und Quinte, die Halb- und Trugschlüsse zur Besprechung; rhythmische Gliederung vereint sich mit melodischer Erfindung zu einem schönen Ganzen. Sehr interessant sind die Bemerkungen über Natürlichkeit und Neuheit, musikalische Gedanken und Phrase, endlich die Definition von Reminiscenz und Anklang.

Das gleichzeitige, einheitsvolle Zusammenklingen der Töne findet im vierten Vortrage, der die Ueberschrift „Harmonie“ führt, gründliche Erläuterung. Es treten die Dreiklänge in enger und weiter, wie in versetzter Lage auf; es werden der Reihe nach die Consonanzen, die authentischen und plagalischen, die halben und Trugschlüsse, die Querstände und harmonischen Ueberschreitungen dargestellt. Nach den Septimen und Nonen-

accorden sind die harmonischen Vorhalte besprochen, die Dissonanzen nach dem Grade ihrer Schärfe geordnet. Hieran schließen sich, beginnend mit dem verminderten Dreiklange, der übermäßige Sextaccord, die Nebenseptimenharmonien, der übermäßige Quintsext- und Terzquartaccord, die verschiedenen Auflösungen des verminderten Septimenaccordes und Betrachtungen über die enharmonische Mehrdeutigkeit der Töne. Ueber die Durchgangstöne und Harmonien wendet sich der Vortrag zum Orgelpunct, zur Erläuterung des Flusses der Harmonie, des motivirten Abweichens von der gewöhnlichen Harmoniefolge und gelangt zum steten Schlußresultate, dem Maßstabe für die Beurtheilung des besprochenen Tonmaterials sowie der Harmonisirung.

Der fünfte Vortrag wendet sich, indem er den zweistimmigen Satz zum Thema nimmt, gewissermaßen wieder rückwärts, ein Verfahren, welches in einem Lehrbuche vielleicht unzulässig erscheinen könnte, in der Form freier Vorträge aber jedenfalls berechtigt ist. Zudem ist es die eigentliche Mehrstimmigkeit, das völlige Abweichen zweier Stimmen von einander, natürlich mit harmonischer Uebereinstimmung, die hier zur Darstellung gelangt. Der Vf. erklärt zunächst in Kürze Wesen und Umfang der verschiedenen Gattungen und Classen der menschlichen Stimme, kommt alsdann zur rhythmischen Begleitung, zum Secundiren einer Stimme durch eine andere erst nach Art des Hornsatzes, sodann in Terzen- und Sextenparallelen, legt die fehlerhafte Fortschreitung in Quinten sowie auch den Eintritt von Dissonanzen und ihre — zuweilen verzögerte — Auflösung dar. Bei der dritten Art des zweistimmigen Satzes, in der eine zweite Stimme in ihrer Besonderheit, von der ersten ganz abweichend, auftritt (den ersten Keimen der Polyphonie), gelangt die grade, Gegen- und Seitenbewegung zweier Stimmen, die Imitation, der Canon und der figurirte Eintritt, endlich auch der strenge selbstständige zweistimmige Satz und mit ihm der einfache und doppelte Contrapunct zur Besprechung. Es wird der Unterschied von Satzart und Styl (einfachem wie figurirtem) dargelegt, die Füllung der Harmonie durch Figuration erklärt und aus dem Allen der Maßstab für die Beurtheilung des zweistimmigen Satzes gewonnen. „Der größere Tonreiz soll dabei — wie der Verfasser sagt — nicht in dem Zweiklang allein liegen, sondern auch in der Bewegung der Linien, welche die Stimmen mit-, nach- oder gegeneinander beschreiben. Diese sollen interessant, keineswegs aber verwirrend sein."

Der sechste Vortrag behandelt in ähnlicher, klarer und durch passende Beispiele erläuterter Darstellung den drei- und vierstimmigen Satz. Die dritte Stimme erscheint zuerst als Grundbaß, später in selbstständigerer Bewegung, hierauf wird der Uebergang zur Polyphonie begründet, der freie und strenge polyphone Satz erklärt, woran sich die Vorführung der Dreistimmigkeit in der Instrumentalmusik und des Basso continuo reiht. Der Vf. geht nun zur homophonen und polyphonen Vierstimmigkeit, dann zu den verschiedenen Stylarten, endlich zur Erläuterung des freien und strengen Satzes über. Nachdem auch des vierstimmigen Instrumentalsatzes gedacht wurde, wird mit dem Satze von mehr als vier Stimmen und der Analyse des achtstimmigen Crucifixus von Lotti geschlossen, aus welcher die Art der Disposition über so viele Stimmen erkannt und zugleich eine Beurtheilung reicher harmonischer Gebilde begründet wird.

Im siebenten Vortrage kehrt der Vf. wieder zum einfachen Satz zurück, um diesen zu erweiterter Liedform und Modulation, zu ausgedehnteren Compositionen zu entwickeln und fortzuführen. Zwei- und Dreitheiligkeit, Form und Inhalt eines Tonstückes, die Tonverwandtschaft und Modulation im Allgemeinen und Speciellen sind die Gegenstände, die hier zunächst besprochen werden. Es wird die Modulation — immer von der Tonica ausgehend und zu ihr zurückkehrend — in die vorzeichenverwandte Tonart, in die Mollmediante, Molldominante und Durmediante gelehrt, dann der übermäßige Sextaccord und verminderte Septimenaccord (in seinen verschiedenen Auflösungen) als Modulationsmittel benutzt. Hierauf kommt die enharmonische Mehrdeutigkeit des Hauptseptimenaccordes und die Vermittlung eines und desselben Tones für die Modulation in alle Tonarten zur Darstellung, woran sich eine Motivirung der Modulation und des modulatorischen Climax und Anticlimax reiht. Schließlich wird der Einfluß der natürlichen Modulation eines Tonstückes auf die Erweiterung zwei- und dreitheiliger Liedform dargethan, auch der modulatorischen Tonleitern und Gänge gedacht. Als Resultat wird hingestellt: „Die Modulation muß vor Allem im Verhältniß zu der Länge des ganzen Tonstückes stehen."

Indem nun die Formentwicklung in ein neues Stadium tritt, macht der Vf. den Periodenbau und die musikalische Logik, nach der sich aus kleineren Verhältnissen immer weitere und größere bilden, zum Inhalte seines achten und letzten Vortrages. Dieser handelt, nach einer Erklärung der Coda und Introduction, vom ruhigen und lebendigen Gegensatze, von der thematischen Composition, der Variation und deren Berechtigung, vom fugirten Chorale und dem Präludium; weiterhin kommt die verschiedene Art der Verwandlung eines Themas zur Sprache. Auf die erschöpfende Analyse der instrumentalen Periode einer Menuett von Haydn folgt die interessante Gegenüberstellung der Instrumental- und Vocalmusik. „Wie im Gesange sich unsere Seele offenbart, so offenbart sich in der reinen, durch nichts, als das Material des Tones selbst beschränkten Musik, der Geist der Tonkunst. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß die Gesangmusik der Instrumentalmusik nachstände, sie ist und bleibt immer die Mutter derselben; es kam nur darauf an zu zeigen, daß die Instrumentalmusik für sich eine Berechtigung habe, ihre eigene Individualität der eigenen Natur gemäß zur Entwicklung zu bringen". Nach einer Beleuchtung des Wesens musikalischer Logik, welche „nicht blos dem Verstande, sondern auch dem musikalisch ästetischen Gefühle in ihrer Uebereinstimmung den Maßstab für das Correcte in den Tonformen giebt", schließt der Vf. mit den schönen Worten: „Der Spiegel unserer Seele ist so wunderbar gebildet, daß in der Strahlenbrechung des darauf fallenden geistigen Lichtes jedem Einzelnen das Bild eines und desselben Gegenstandes in eigenthümlicher Weise erscheint. Und so ist denn auch Jeder berechtigt, sein eigenes Urtheil zu haben und auszusprechen!" —

Ich theile von Herzen die Hoffnung K.'s, daß es ihm vergönnt sein möge, später in weiteren Vorlesungen die Zuhörer in das innerste Heiligthum des Kunsttempels einzuführen, dessen Schwelle bisher nur betreten werden konnte, die aber (wie er sich treffend ausdrückt) betreten werden mußte „um einen lohnenden Blick in sein Inneres werfen zu können, einen Blick, nicht allein auf die höheren und kunstvolleren Formen, welche seine Kuppel tragen, auf Arie, Rondo, Sonate, Fuge u. s. w., sondern auch auf die sowohl in dem einfachen Säulendach der homophonen als auch in den kühnen Bogenverschließungen der polyphonen Klang-Architektonik oft verzeichnete Geisterhieroglyphen-

schrift, in welcher eine Composition von ihrer tieferen Bedeutung zu den Eingeweihten spricht: von jener heiligen, ewigen Wahrheit, für welche auch die Tonkunst nach ihrer Weise ein beredtes Zeugniß abzulegen berufen ist." —

So schließe ich denn mit dem Wunsche, daß Küster's schönem Buche allseitige Beachtung zu Theil werden und der zweite Cyclus seiner populären Vorträge nicht zu lange auf sich warten lassen möge. — Prof. Ferd. Sieber.

Correspondenz.

Leipzig.

Die bedeutendste That unserer neuen Stadttheaterdirection war die Inscenirung der „Meistersinger", welche sich in den bis jetzt stattgehabten Vorführungen eines so großartigen Erfolges erfreuten, wie sich ein solcher seitens unseres reservirten Publicums kaum hätte erwarten lassen. Die endliche Vorführung des Werkes, welche eigentlich schon im September erfolgen sollte, ist hauptsächlich der unermüdlichen Energie unseres Capellm. G. Schmidt zu danken. Nach verschiedenen längeren Vorbereitungen seit den ersten Sommermonaten wurden vom 27. Sept. an abgehalten: 42 Clavierproben, 34 Chorproben mit dem im dritten Act durch den Reßler'schen Gesangverein verstärkten Chor unter Leitung des zweiten Capellm. Mühldorfer, 5 Theater- und Arrangirproben, 5 Proben mit dem Orchester allein sowie außerdem verschiedene Separatproben mit einzelnen Orchesterabtheilungen oder Instrumenten, 6 große Theaterproben mit Orchester und vereinzelte Arrangirproben, also im Ganzen nahe an 100 Proben. Trotz dieser ungewöhnlichen Anspannung wurden die Vorstellungen keineswegs ausgesetzt, sondern blieben sowohl in der Oper wie im Schauspiel bis zum letzten Augenblicke in gewohntem Gange. Bereits zu der fast ohne alle Unterbrechung durchgeführten Generalprobe hatte die Direction, dem Beispiele der meisten Theater ersten Ranges folgend, die dankenswerthe und zugleich für die Ausführenden ungemein anregende Neuerung getroffen, Einladungen an die hiesigen Kunstkenner und Vorstände ergehen zu lassen. Zur ersten Aufführung aber, welche am 6. genau von 6 bis 10 Uhr dauerte, war der Andrang ein so ungewöhnlicher, daß eine große Zahl Meldungen nicht berücksichtigt werden konnten. Den ersten lauten Ausdruck warmer Sympathie fand das Publicum nach dem schönen Liede „Am stillen Heerd" und schon am Schluß des ersten Actes wurden alle Hauptdarsteller wiederholt auf das Lebhafteste gerufen. Ebenso warm äußerte sich die Theilnahme an mehreren Stellen des zweiten, z. B. nach dem Monolog des Hans Sachs. Was sich aber am Allerwenigsten hatte erwarten lassen: die so vielfach beanstandete (allerdings auch sehr geschickt gekürzte) Prügelscene erfreute sich unmittelbar des lebhaftesten Applauses ohne die geringste Opposition. Das hiesige Publicum hatte folglich die urwüchsig kernige Zeichnung ächten Volkslebens trotz aller noch so stark realistischen Färbung auch hier überzeugend herausgefühlt. Daß auch am Schluß des zweiten und dritten Actes, in welchem namentlich Beckmesser's Scene, das Preislied und das stürmisch zur Wiederholung verlangte Quintett ausgezeichnet ward, die Sänger wiederholt gerufen wurden, verstand sich nun von selbst. Außerdem wurden am Schluß des Abends die HH. Capellm. Schmidt und Regisseur Seidel in wohlverdienter Weise durch Hervorruf ausgezeichnet. Kurz ein Erfolg, wie er sich bei der zwar sehr sorgsam vorbereiteten und auch scenisch glänzend ausgestatteten, aber doch von manchen Mängeln nicht freizusprechenden Darstellung namentlich in Leipzig nicht hatte voraussehen lassen und wohl zu nicht geringem Theil dem besonders seit der Wiederaufnahme des „Lohengrin" bemerkbaren Umschwunge zuzuschreiben ist. Fast alle Mitwirkenden verdienen für die aufopfernde Sorgfalt, mit der sie sich ihren so ungewohnt schweren Aufgaben widmeten, das höchste Lob. Wirklich ungenügend war eigentlich nur Frl. Bosse (dem Vernehmen nach wegen Unwohlseins), welche mit Frl. Mahlknecht in der Besetzung der Eva abwechselt. Letztere ließ zwar auch noch so Manches wirkungslos vorübergehen, bot aber im Ganzen ein recht anziehend anmuthiges Evchen, namentlich in der Fliederbaumunterhaltung. Als Hans Sachs alterniren die HH. Schmidt und Gura. Beide müssen mit ihrer Stimme in lyrischen und bedeutungsvollen Stellen noch glänzender und wuchtiger herausgehen, was sie wahrscheinlich blos aus Vorsicht noch unterließen. Sonst bot selbstverständlich Hr. Gura mit seiner musterhaften Recitation ein überzeugend lebenswahres Bild dieser prächtigen volksthümlichen Figur, aber auch Hrn. Schmidt, welcher sich allerdings noch zu bedeutungsvollerer Auffassung erheben muß, gelang Manches über Erwarten gut, besonders z. B. in Betreff gewinnender Repräsentation. Hr. Groß, unser in allen Rollen sehr brauchbarer und unermüdlich zuverlässiger Tenor bot als Walther bei noch immer nicht ganz überwundenen körperlichen Leiden sein möglichst Bestes und verdient dafür, daß er dieses nicht geringe Opfer brachte, ohne welches sich die Aufführung überhaupt gar nicht hätte ermöglichen lassen, unseren besonders rücksichtsvollen und warmen Dank. Hr. Rebling giebt den Lehrbuben David mit drolliger Laune, kann aber sein wohlklingendes Organ stellenweise noch intensiver entfalten, während die hier zur Magd avancirte Amme in Frl. Borée eine mit Ausnahme der Aussprache recht treuherzig muntere Vertreterin gefunden hat. Einen sehr guten Pogner besitzen wir an unserem neuen Bassisten Krolop, welcher denselben als eine wirklich charakteristisch mittelalterliche Figur zeichnet und zugleich trefflich ausdrucksvoll recitirt. Ueber alles Erwarten gelungen aber hat Hr. Ehrke den Beckmesser herausgearbeitet. Fast gar keine Spur von Carricatur und doch dabei in Maske wie Spiel eine fortwährend fesselnde ebenso prächtig humoristische als sorgfältig durchdachte Zeichnung dieses eiteln und verknöcherten Schablonenmenschen. Die Chöre der Lehrbuben, von mehreren Solostimmen geführt, machen ihre Sache ganz vortrefflich, desgleichen die Gewerke, der Frauenchor dagegen kann noch wirkungsvoller herausgehen. Besonderes Lob verdient endlich unser bewährtes Gewandhaus- und Stadtorchester, dessen Bläser sich diesmal sichtlich mehr mäßigten, als dies sonst hier üblich ist, während die sehr discret spielenden Violinen ihren Ausdruck in vielen empfindungsvollen Stellen noch etwas schärfen können. Noch ist hervorzuheben, daß die Oper in Betreff so mancher in Dresden, Weimar ꝛc. gemachten größeren Schnitte viel vollständiger gegeben ward, und wird u. A. Sachsen's Monolog „Wahn, Wahn" so gut wie vollständig gesungen. Dennoch ist sie präcis 10 Uhr zu Ende, was nicht wenig zur günstigen Aufnahme beitrug, weil aus Rücksicht für unseren Walther manche Sprünge gemacht werden mußten, welche hoffentlich allmählich wenigstens zum Theil wegfallen, wie es überhaupt eine schon mehrfach beobachtete sehr gute Tactik unseres um Wagner's Verständniß in hohem Grade verdienten Capellm. Schmidt ist, erst allmählich solche Werke immer vollständiger zu geben. —

Das siebente Gewandhausconcert am 1. brachte Schubert's Cdursymphonie und „Kalanus", ein neues Chorwerk von Niels Gade über ein in drei großen Abtheilungen angelegtes Gedicht von Andersen. Alexander der Große trifft auf seinem Zuge nach Indien auf den fromm fantastischen Braminen Kalanus, welcher Herrn Alexander für den sehnsüchtig erwarteten Gott Brama hält, sich aber, als dieser zum Danke dafür Persepolis verbrennt, getäuscht sieht und sich das Leben nimmt. Nirgends eine Handlung und namentlich irgend

eine That von dramatischem Interesse, nichts wie Stimmungsbilder, namentlich indisch weiche und kraftlos verhimmelnde; nur Frl. Thais treibt zu einer (nicht erbaulichen That) an, dieselbe wird aber in Gegenwart des Hörers nicht vollzogen. Kurz der Text vermag uns für keine der auftretenden Persönlichkeiten zu erwärmen, folglich ebensowenig den Componisten oder die Ausführenden. Gade hat sich zu etwas wärmerem Colorit eigentlich nur an drei Stellen erhoben, nämlich in der I. Abth. von des Kalanus Worten an „Heil mir! Nun Dich mein Auge schaut", in der II. bei der Bitte der Thais „O laß im fremden Land mich nicht vergehn!" und in der III. bei des Kalanus Worten „Auf zu dir soll tragen ꝛc." und „O ewiges Licht ꝛc." Alexander der Große erscheint namentlich anfangs als ein recht gutmüthiger lyrischer Tenor und erhebt sich kaum zu einer Ahnung wahrer Herrschergröße eines Weltenvereinigers. Selbst die vom Dichter öfters gebotene Gelegenheit zu dankbaren Schilderungen und Tonmalereien hat Gade nur schwach benutzt und stellt sich besonders in Bezug auf den Brand von Persepolis in sehr ungünstigen Contrast zu Händel's genialen Zügen im „Alexanderfest". Am Besten erscheint noch die weiche indische Färbung getroffen, auch der Anfang der III. Abth., wo G. grau in grau malen kann. Mit Ausnahme einer Partie von musikalisch geistreichen oder wirklich schönen und edeln kleineren Einzelnzügen macht das Ganze einen höchst unfruchtbaren Eindruck kraftloser Unfreiheit und Einseitigkeit. Wenn daher Hr. Dr. Gunz den kleinen Alexander nicht viel größer machte, als ihn Componist und Dichter abgebildet haben, so wollen wir ihm dies nicht zu hoch anrechnen. Am Meisten war noch Hr. Gura bemüht, den schwachköpfigen Fantasten Kalanus durch gefühlvollen Ausdruck zu heben. Frl. Mahlknecht hätte dagegen der Thais immerhin mehr Gluth der Leidenschaft einhauchen können, sang aber sonst gleich dem Chor correct und und wohlklingend. Der Männerchor versuchte im Gefolge eines stereotypen Galoppsignals sich ein paar Mal zu etwas macedonischerer Energie zu erheben, mußte aber gleich allen anderen Mitwirkenden der erschlaffenden Wirkung des Ganzen sonst ebenfalls seinen Tribut zahlen.

Die Hauptanziehungskraft des am 8. stattgefundenen Gewandhausconcerts bildete unbedingt das Auftreten Tausig's. Derselbe trug zuerst das Emoll-Concert von Chopin vor, welches er selbst sowohl im Orchester wie in der Clavierpartie durch etwas sehr freie Zusätze und Passagen bedeutend erweitert hatte, und war allerdings das Urtheil über eine derartige Bearbeitung ein getheiltes; wir unsrerseits geben Tausig in diesem Falle unbedenklich Recht. Ferner spielte er seine Walzercaprice „Nachtfalter" und den Militärmarsch von Schubert, von ihm für den Concertvortrag eingerichtet. Ist auch in den beiden letztgenannten Stücken das virtuose Element überwiegend, so erhalten sie doch durch interessante Combinationen und geistreiche Piканterien einen Reiz, der sie weit über Virtuosenstücke gewöhnlichen Schlages erhebt. Ueber T.'s Spiel noch etwas zu sagen, ist wohl überflüssig. Die Bezeichnung „meisterhaft in jeder Beziehung" mag genügen. — Neben einem solchen Meister hätte selbst eine bedeutendere Sängerin einen schwierigen Stand gehabt. Um wie viel mehr mußte dies bei Frl. Gips aus dem Haag der Fall sein, welche nur bescheidenen Anforderungen zu genügen vermochte, denn mit ein wenig Kehlfertigkeit allein ist es doch wahrlich nicht gethan. Von schönem Ansatz und Tonbildung wie von Wärme des Vortrags war noch wenig zu bemerken, auch scheint ihre Stimme für die Oeffentlichkeit nicht ausgiebig genug zu sein. Ihre beiden Vorträge, die unvermeidliche „Schöpfungsarie" und eine ziemlich triviale Arie von de Beriot, wurden dem entsprechend auch ziemlich kalt aufgenommen. — Außerdem brachte der Abend noch Mendelssohn's Hebridenouverture und Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale, vom Orchester mit gewohnter Präcision ausgeführt. — 17.

Frankfurt a. M.

Bevor ich beginne, Ihnen ab und zu über unser hiesiges Kunstleben zu berichten, sende ich Ihnen ein übersichtliches Resumé des Bemerkenswertheren, was sich in Concertsaal und Theater seit dem Anfang der vorigen Saison begeben hat, um so eine kleine Brücke zur früheren Frankfurter Berichterstattung zu schlagen. Wenngleich der vorige Winter im Allgemeinen stiller als die vorangegangenen war, so entfaltete sich doch ein äußerst reges Treiben, sowohl was die Thätigkeit der Vereine und Institute als diejenige einzelner Concertgeber betrifft. Unter jenen nimmt schon seit langen Jahren die „Museumsgesellschaft" mit ihren zwölf Concertabenden einen hervorragenden Platz ein. Durch ein vortreffliches, aus circa achtzig Instrumentalisten bestehendes Orchester, das unter Leitung des Herrn Carl Müller steht, sowie durch meist auswärtige, im Ganzen gute Solokräfte unterstützt, widmet sich das Institut der Pflege gediegener Musik. Bei dieser löblichen Tendenz giebt sich insofern eine gewisse conservative Einseitigkeit kund, als man den Erzeugnissen der Gegenwart zu geringe Beachtung schenkt. Von solchen kamen im verwichenen Cyclus nur Gade's siebente Symphonie, ein Werk von unerfreulicher Gedankenarmuth, der erste Satz aus A. Rubinstein's Oceansymphonie, der in dieser Absonderung kein Urtheil über die ganze Tondichtung zuließ, ein Concert für fünf Blasinstrumente von Riez, „Idyllische Scene" betitelt, ferner die einige recht ansprechende Nummern enthaltenden „Liebesliederwalzer" von Brahms, Bruch's „Gebet der Isispriesterin" und eine Concertouverture von dem Schweriner Capellm. Alois Schmitt, meist also Tonstücke geringeren Umfangs, zur Aufführung. Neu für das hiesige Publicum waren ferner Mendelssohn's Reformationssymphonie, Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" und Julius Cäsar-Ouverture sowie eine Haydn'sche Ddur-Symphonie, die uns aber nichts wesentlich Neues aus der Phantasie des liebenswürdigen alten Papa's brachte. Als alte Bekannte hörten wir seine Oxford-Symphonie neben der Mozart'schen Ddur ohne Menuett. Beethoven war durch seine Egmontmusik, Coriolanouverture und drei Symphonien, die zweite, vierte und neunte vertreten. Von Schumann gab es noch die Bdur- und Dmoll-Symphonie, von Schubert die beiden Sätze der unvollendeten Hmoll, ferner Gluck's Furientanz aus „Orpheus". Unter den gebotenen Ouverturen waren populäre Stücke in etwas zu großer Anzahl vertreten; neben denen von Mendelssohn zu „Melusine" und „Fingalshöhle" und den oben genannten hörten wir die zu „Jessonda", „Anacreon", zur „Zauberflöte" und zum „Freischütz". — Was die aufgetretenen Solisten anlangt, so wurde auf dem instrumentalen Gebiete ungleich Besseres geboten als auf dem vocalen. Unter den Vertretern des letzteren ragte Frl. Murjahn aus Carlsruhe hervor, welche durch einfache herzige Vortragsweise und wirklich bewunderungswürdige Coloraturfertigkeit einen ungemein guten Eindruck erzielte. Auch Amalie Joachim verdient besonders genannt zu werden. Von den Instrumentalkünstlern machte namentlich die jugendliche Emma Brandes, die hier überhaupt zum ersten Male in die Oeffentlichkeit trat, mit ihrem so geschmackvollen und gediegenen Clavierspiel wahrhaft Furore. Sie haben sie ja auch in Leipzig gehört. Capellm. Schmitt aus Schwerin, ihr Lehrer, fungirte ebenfalls nebst Ernst Lübeck aus Paris und Mary Krebs aus Dresden unter den Pianisten der Saison. Von Geigern sind Wilhelmj, Lauterbach und Heermann zu nennen, von Violoncellisten Valentin Müller und Fr. Grützmacher aus Dresden.

Ein Institut, das sich der Pflege der Orchestermusik widmete und mitunter recht Tüchtiges leistete, dürfen wir leider in diesem Jahre nicht mehr das unsere nennen. Dir. Mannsfeld hat uns am Ende des vorigen Winters mit seiner Capelle verlassen, da sein

Unternehmen, welches künstlerisch in schönem Aufblühen war, hier nicht die zum Fortbestand nothwendige finanzielle Unterstützung gefunden hat. Neben gutem Classischen wurde in Mannsfeld's Concerten auch der leichteren Unterhaltungsmusik Platz gegönnt. Von für uns Neuem hörten wir dort u. A. Liszt's Préludes und die Symphonie triomphale von Ullrich.

Von den beiden aus Dilettanten gebildeten Instrumentalvereinen gab der Orchesterverein ein Concert, in welchem Dr. Gunz sang, während der Philharmonische wie alljährlich drei Concerte veranstaltete. Da man seine Ansprüche an Dilettantenleistungen nicht so hoch stellen kann, so darf man mit diesen Vereinen schon recht zufrieden sein. Der Philharmonische verfolgt außerdem die löbliche Tendenz, jungen meist hiesigen Talenten Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten zu geben. Unsere beiden Oratorienvereine dagegen spielen eine bedeutende Rolle in unserem Musikleben.

Der vor fünfzig Jahren von Scheible gegründete, augenblicklich von C. Müller — derselbe der die Museumsconcerte dirigirt — geleitete Cäcilienverein ist der ausgedehntere und hat es namentlich in der Wiedergabe Bach's, dem er sich mit Vorliebe zuwendet, zu einer hohen Stufe der Virtuosität gebracht. Er verfolgt im Allgemeinen eine etwas alterthümelnde Richtung. Seine drei Concerte der vergangenen Saison enthielten Bach's Johannespassion und Motette „Jesu meine Freude", Händel's Trauerhymne, Gesänge von Prätorius und Eckhard und Beethoven's Missa solemnis. Das Programm des vorletzten Winters wies Händel einen, Bach zwei Abende zu.

Der im Anfang der fünfziger Jahre gegründete, nach seinem Stifter benannte Rühl'sche Verein, der gegenwärtig von Friedrich geleitet wird, schenkt neben dem guten Alten auch dem würdigen Neuen gebührendere Aufmerksamkeit. Ihm verdanken wir u. A. die Einführung von Schumann's „Paradies und Peri" und außerdem eines Oratoriums „Kain" von Max Zenger, welche beiden Werke neben Astorga's Stabat mater, Cherubini's 1ste Dies, Mendelssohn's achtst. Ave Maria und einem Magnificat von Durante auch das Programm des vergangenen Winters aufwies. Durch gute einheimische und auswärtige Solokräfte und unser tüchtiges Theaterorchester unterstützt, gestalten beide Vereine ihre Concertabende zu ungemein erhebenden und genußreichen.

Noch einer Aufführung muß ich hier gedenken, welche ebenfalls zu den hervorragenden Leistungen der Saison gezählt werden darf, nämlich Mendelssohn's Musik zur „Antigone" durch unsern „Liederkranz" sehr brav interpretirt, mit Ablesung der Sophokleischen Tragödie.

Die Kammermusik fand ihre Pflege wiederum durch das treffliche Streichquartett der HH. Heermann, Becker, Welcker und B. Müller, welche in sechs, wie das Triumvirat der HH. M. Wallenstein, Heermann und Müller in vier Soiréen bemerkenswerthe Compositionen auf diesem Gebiet in mannigfaltiger Abwechslung zu Gehör brachten.

Auch Rossini's Messe solennelle kam unter Prof. Mulder's Leitung mit befriedigenden Solisten, jedoch mit einem kleinen und ungenügenden Chor und mit Clavierbegleitung nicht grade musterhaft zur Vorführung.

Privatconcerte wurden u. A. von Carl Tausig, Emma Brandes und den Gebr. Brassin gegeben, in denen die Leistungen der Veranstalter den Mittelpunct der Programme bildeten. Auch Pianist Jul. Sachs veranstaltete ein großes gelungenes Concert mit Heranziehung von Sophie Stehle und dem Violinisten Joseph Walther aus München, Tenorist Ucko und Violoncellist Grützmacher. In einer von unserm Capellm. Ign. Lachner und Georg Goltermann im Stadttheater veranstalteten musikalischen Akademie endlich erfreute sich Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen" einer sehr lobenswerthen Wiedergabe. — Dies das Wesentlichste aus dem Bereiche der hiesigen Concertthätigkeit in vergangener Saison. Ueber unser Theater, sowie über das in diesem Winter bis jetzt Gebotene berichte ich Ihnen demnächst. —

Halle.

Zum ersten Male hatte das hiesige musikliebende Publicum am Sonnabend den 10. Gelegenheit, eine Liszt'sche Vocalcomposition zu hören, indem der Haßler'sche Verein sich der Aufgabe unterzogen hatte, das Pater noster dieses Meisters aufzuführen. Wir sprechen um so mehr Hrn. Director Haßler unsere aufrichtige Anerkennung für sein wackeres Vorwärtsstreben aus, als wir vernehmen, daß er in nächster Zeit mit dem Einstudiren der „Seligkeiten" von Liszt beginnen wird. —

Copenhagen.

Der Cäcilienverein, dessen Zweck es ist, Kirchenmusik, besonders ältere italienische vorzuführen, gab sein erstes Concert in dieser Saison am 26. Nov. in der Frauenkirche. Vertreten im Programme war dieses Mal sowohl die ältere wie die neue Schule, indem ein Chor von Vittoria und Rossini's Messe zur Aufführung gelangten. Die Chöre und einige der Soli wurden sehr gut ausgeführt, und da der größte Theil der königl. Capellmusiker an den Orchesterpulten saßen, wurde auch von dieser Seite Gutes geleistet. —

Der „Verein der gesammten Musiker" wird im Laufe des Winters zwei Concerte veranstalten, von denen das erste sogleich nach Neujahr stattfinden wird. Diese Concerte haben stets einen großartigen Anstrich, da das Orchester aus 150 Musikern besteht und man demnach auch großartigere Instrumentalwerke zur Ausführung bringen kann. Dirigent ist der königl. Capellmeister Paulli. Der Verein hat zugleich auch den Zweck, für die materiellen Interessen der gesammten Musiker Sorge zu tragen, und man arbeitet jetzt auch daran, theilweise durch den Ertrag der Concerte ein Capital zusammenzubringen, welches zu Freiwohnungen für alte Musiker verwendet werden soll. —

Im königlichen Theater hat man wieder Halevy's „Jüdin" aufs Repertoir gebracht. Hr. Jastrau, der zum ersten Male den Eleazar ausführte, entledigt sich dieser Aufgabe auf eminente Weise, besonders in Betreff des Gesanges. Herr Christofersen als Prinz Leopold leistet Anerkennungswerthes, was auch von der tüchtigen Coloratursängerin, der Frau Rüse als Prinzessin gilt. —

Manchester.

Unsere musikalische Wintersaison hat mit gutem Eifer begonnen. Am 26. September wurden die „Gentlemen's-Concerte" wieder eröffnet, nur vermißten wir unter den bekannten Orchestermitgliedern Hrn. Greuner, den geschätzten Hornisten, welcher seit dem letzten Concert gestorben und dessen Platz von Hrn. Wilmann eingenommen ist. Die Ouverturen zum „Freischütz", zur „Stummen", Mozart's Esdur-Symphonie und Beethoven's Violinconcert waren die ausgeführten Instrumentalwerke. Hr. Carrodus erntete sowohl durch vortreffliche Interpretation des Beethoven'schen Concerts als auch hauptsächlich durch Einlage einer glänzend vorgetragenen Molique'schen Cadenz großen Beifall. Frau Banzini sang ein Lied von Spohr, eine Arie von Mercadante und ein schottisches Lied. Hr. Vernon Rigby trug Salva dimora aus Gounod's „Faust" vor und bekundete in seiner Vocalisation entschiedenen Fortschritt.

Die Leiden des continentalen Krieges haben in unserem Lande viel praktische Sympathie gefunden; auch Manchester ist in seinem Beitrag zur Linderung derselben nicht zurückgeblieben. Unter anderen zu diesem Zweck veranstalteten Unternehmungen wurde auch ein Concert der Manchester-Liedertafel am 14. October abgehalten, wel-

ches sowohl in musikalischer wie in pecuniärer Hinsicht wohlverdienten glänzenden Erfolg hatte. Unter dem zahlreichen Publicum bemerkte man auch viele reiche und einflußreiche deutsche Familien aus der Nachbarschaft. Der Damenchor der St. Cecilia Society war bezaubernd in der anziehenden Ausführung der unserem Auditorium meist noch unbekannten Werke, deren vortreffliche Vorführung durch häufige Beifallsbezeugungen anerkannt wurde. Frl. Marie Borck sang Bach's Arie „Mein gläubiges Herz", Schubert's „Barcarole" und „Das Veilchen" von Mozart mit so feinem Gefühl und ästhetischem Geschmack, daß sie Mozart's Lied wiederholen mußte. Die Liedertafel ist eine eifrige, intelligente Corporation von Dilettanten und nimmt eine hohe Stellung unter den Gesangvereinen ein, wie uns die diesmaligen Leistungen bewiesen. Pianist Hallé trug sein Solo ebenfalls mit ausgezeichnet feinem Geschmack vor und erfreute das Publicum durch Zugabe von Schubert's Momens musicales. Hr. Hecht hatte dabei eine schwierige Aufgabe, indem er sowohl als Dirigent wie als Accompagnist den Abend hindurch thätig war und den eifrigen Beifall des Auditoriums wohl verdiente.

Wir haben auch den Besuch von Adeline Patti (jetzt Marquise de Caux) gehabt, bevor sie England verließ und nach Petersburg reiste. Sie sang mehrere ihrer Glanzpiecen mit großem Erfolge. Bei dieser Gelegenheit trat auch eine junge Pianistin, Frl. Carreno, zum ersten Mal auf.

Die classischen Kammerconcerte begannen im October, in denen die HH. Hallé, Sainton, Jacoby, Bartens und Payne ein reiches und mannichfaltiges Programm zur Ausführung bringen. Es enthält unter anderen Werken Mozart's Dmoll-Quartett, Mendelssohn's Ddur-Variationen für Piano und Violoncell, Scherzo und Capriccio für Violine von David, ausgeführt von Sainton, Schumann's Quintett in Esdur und Beethoven's große Sonate Op. 29 No. 1, deren Schwierigkeiten Hr. Hallé bei großer Aufmerksamkeit des Publicums meisterhaft überwand.

Vor einigen Jahren hat ein hier wohnhafter Professor Wilson eine Manchester Vocal Society zum Studium und zur Aufführung von Vocalwerken gegründet. Diese Gesellschaft hat sich einer großen Gönnerschaft zu erfreuen und zählt viele Mitglieder. Die bisher gegebenen Concerte zeichneten sich sowohl durch gewählte Programme als auch durch treffliche Ausführung hauptsächlich alter Vocalwerke aus, doch werden nebst altenglischen Madrigalen auch neuere Compositionen vorgeführt. Die italienische Schule ist natürlich auch nicht vergessen. Im letzten Concert am 25. October hörten wir u. A. den Chor In te Domine speravi aus einem Te Deum von Bononcini, welcher, wie ich glaube, zu Händel's Zeit lebte, auch ein Madrigal von Dr. Wesley ward sehr bewundert.

Gegenwärtig wohnt C. Allison, Schüler des Leipziger Conservatoriums, hier und concertirt öfters mit großem Erfolge.

Sie werden sicher von dem Tode des englischen, eigentlich irländischen Componisten Balfe gehört haben. Derselbe starb an Bronchitis auf einer Abtei in Herfortshire. Er war am 15. Mai 1808 in Dublin geboren. Schon als siebenjähriger Knabe spielte er ein Viotti'sches Concert öffentlich, zwei Jahre später componirte er ein Lied: „Des Liebhabers Mißgriff", welches durch den Vortrag der Madame Vestris sehr populär wurde. Im 16. Jahre ward er als Capellmeister am Drury-Lane Theater angestellt, ging aber im folgenden Jahre nach Italien, um noch Gesang und Composition zu studiren. Die meisten seiner 27 Opern schrieb er in den Jahren 1829 bis 1863; die originellste und beste ist „Die Zigeunerin". Er gewann namentlich in England Ruhm und Ehre und sein Tod wird hier sehr beklagt. Seine zweite Tochter ward als Sängerin in England, Rußland und Italien sehr gefeiert und ist jetzt mit dem Herzog von Frias (spanischer Grand) vermählt.

Unsere Stadt erfreute sich auch des Besuches der italienischen Operngesellschaft aus London mit folgenden Persönlichkeiten: den Damen Tietjens, Trebelli, Bettini, Ilma d'Murska, Sinico, Baurmeister und den HH. Bettini, Cotogni, Ciampi, Tagliafico, Flancelli, Bothes u. A. Die bisher aufgeführten Opern waren: „Don Juan", „Zauberflöte", „Trovatore", „Fidelio", „Lucia", „Die Stumme" und „Oberon". Die Partien der Donna Anna und Leonore wurden von der Tietjens vollendet vorgeführt. Die Murska erzielte anhaltenden Applaus in „Lucia"; auch Frau Flancelli und Bizzani waren angenehme Erscheinungen. Die übrigen Künstler sowie das Orchester trugen ebenfalls wesentlich zu dem günstigen Erfolg der sechs Opern mit bei. „Oberon" ward hier zum ersten Mal gegeben und erregte das größte Interesse. Die Tietjens möchte als Rezia wohl von keiner jetzt lebenden Sängerin übertroffen werden. Auch die anderen Rollen wurden vorzüglich gegeben. Das Orchester spielte besser als in allen früheren Opern und die Scenerie war höchst glänzend. —

Ch. Hallé's große Concerte begannen am 27. October; darüber in meinem nächsten Briefe. — Ch. B.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Basel. Am. 4. zweites populäres Concert: Fideliouverture, Ddur-Suite von Bach, „Reigen seliger Geister" aus „Orpheus" 2c. — Das vierte Abonnementconcert am 11. wurde diesmal in der St. Martinskirche als Gedächtnißfeier Beethoven's abgehalten, und folgende Werke des Gefeierten zur Aufführung gebracht: Fest-Ouverture in Cdur (Op. 124), Prolog, verfaßt und gesprochen von Hrn. Paul Reber, Concert für Violine, vorgetr. von Hrn. Concertm. Deeke aus Carlsruhe, Concert-Arie (Ah perfido) gesungen von Frl. M. Reiter, und die neunte Symphonie. —

Berlin. Am 28. v. M. erste Soirée des Kotzold'schen Vereins zum Besten der Invaliden mit Frl. Marie Lehmann aus Leipzig und Pianist Scholtz; u. A. Lieder von Dietrich und Claviersoli von Scholtz. — Am 1. d. M. Wohlthätigkeits-Concert mit Joachim und Fr. Schumann: Coriolan-Ouverture, Emoll- und Violinconcert, Romanze aus Joachim's ungarischem Concerte. — Am 3. Aufführung von Beethoven's Missa solemnis durch den Stern'schen Verein mit Frau Otto-Alvsleben, Frau Wüerst sowie den HH. Otto, Krause und de Ahna. — Am 4. Soirée des Componisten Eichberg, der sich durch verschiedene Compositionen: Frauenchöre, Violinsonate 2c. als talentvoller Componist einführte. —

Brüssel. Am 27. v. M. zweites populäres Concert: Bdur-Symphonie von Beethoven, Clavierconcert von Dupont, Ouverturen zu „Freischütz" und „Fingalshöhle", Claviersoli von Chopin, Dupont 2c. — Das erste Conservatoriumsconcert ist auf den 18. d. M. angesetzt. —

Cöln. Am 27. v. M. Soirée des Tonkünstlervereins: Violinsonate von Reiter, Clavier-Duo von Rheinberger 2c. — Am 3. d. M. erstes Abonnementconcert der philharm. Gesellschaft: Achte Symphonie von Beethoven, Gesangscene von Spohr (v. Königslöw), Freischützouverture und Lieder (Hr. Pelzer). — Am 6. drittes Gürzenich-Concert mit Frau Peschka aus Leipzig und Prof. Mertke: Dmoll-Symphonie von Schumann, Loreley-Finale von Mendelssohn, Anacreonouverture, Chorlieder von Hiller, Phantasie Op. 15 von Schubert-Liszt und Euryanthen-Arie. —

Darmstadt. Das erste Concert der Hofcapelle mit Frl. Erl und der Pianistin Daun brachte u. A. Schumann's Amoll-Concert und Gade's Cmoll-Symphonie. —

Detmold. Am 4. fünftes Abonnementconcert: Fest-Ouverture von Nicolai, 23. Psalm von Schubert, dritter Satz aus Spohr's „Weihe der Töne", Chor aus „Josua" von Händel, Egmontouver-

ture, „Schön Ellen" von Bruch, Jubelouverture von Weber und „Die Wacht am Rhein". Jedenfalls etwas bunt. —

Dresden. Aus letzter Zeit sind folgende Concerte anzuführen: Concert der Damen Mallinger, Menter und des Violoncellisten de Swert; ein Concert des Orchestervereins, in welchem Hr. Kummer, ein junger Dresdener (Schüler David's) mit Mendelssohn's Violinconcert Aufsehen erregte; Concerte der Pianistin Kahrer und der Frau Schumann, und endlich das zweite Symphonie-Concert am 7. d. M., welches als einzige Novität Bargiel's Prometheus-ouverture brachte. —

Hamburg. Am 2. erstes Concert des Cäcilienvereins; u. A. „Dornröschen" von Bierling, Chöre von Radecke, Schumann, Mendelssohn &c. —

Leipzig. Beethovenwoche. Am 11. Missa solemnis durch den Riedel'schen Verein in vollendeter Vorführung, und Aufführung der Musik zu „Egmont" durch den Dilettantenorchesterverein, dessen Leistungen durchaus respectabel waren, namentlich zeichnete sich Frl. Klauwell als Solistin in den beiden Liedern vortheilhaft aus. — Am 12. Beethovenfeier des Conservatoriums. — Am 13. (vierte) Gewandhauskammermusik: Sonaten Op. 30 No. 3 und Op. 90, Cismoll-Quartett und Septett. — Am 14. im Stadttheater „Egmont". — Am 15. neuntes Gewandhaus-Concert: Coriolanouverture, Tripel-Concert (Reinecke, David und Hegar) und neunte Symphonie (die Damen Peschka und Borée und die HH. Rebling und Gura). — Am 16. im Stadttheater: „Die Ruinen von Athen", „Adelaide" (Charakterbild) sowie das Ballet „Prometheus", und am 17. „Fidelio". —

Moskau. Zum Besten des Conservatoriums wurde kürzlich ein Concert mit fast ganz italienischem Programm abgehalten, welches N. Rubinstein zum Dirigenten hatte. — Am 2. drittes Concert der Russ. Musikgesellschaft: Bdur-Symphonie von Schumann, Chöre aus Schubert's Cdur-Messe, Clavierconcert No. 2 von Liszt (Joseffi) und Melusinenouverture von Mendelssohn. —

Oldenburg. Am 2. Abonnementconcert der Hofcapelle mit wenig hervortretendem Programm: Cdur-Symphonie von Beethoven, Ouverturen zu „Joseph" von Mehul und „Figaro" von Mozart, Männerchöre von Dietrich und Rietz. —

Petersburg. Das Programm des ersten Symphonie-Concertes der russ. Musikgesellschaft brachte u. A. Liszt's Faustsymphonie. vollständig. —

Prag. Am 13 und 27. v. M. erstes und zweites philharm. Concert. Aus dem ersten mit de Swert ist die Coriolanouverture und ein symphonisches Tongedicht „Helena" von Mayer anzuführen. Das interessante Programm der zweiten lautet dagegen: Faustouverture von Wagner, Phantasie von Liszt (Frl. Fichtner) und rheinische Symphonie von Schumann. — Am 4. d. M. Concert der Pianistin Fichtner: Adur-Concert von Liszt, Claviersoli von Henselt, Chopin &c. —

Rotterdam. Am 1. erstes Abonnementconcert der „Harmonie" unter Leitung von Bargiel. U. A. Cdur-Symphonie von G. Bierling, welche nach dortigen Bl. unter Leitung des Componisten mit großem Erfolge zur Aufführung gelangte. —

Stuttgart. Am 2. Kirchenaufführung des Vereins für klassische Kirchenmusik unter Mitwirkung der Damen Hartmann, Mittler, des Hofopernf. Jäger sowie der Organisten Tod und Reichardt: Toccata und Ricercar (Fuge) für Orgel von Frescobaldi, „Jephtha", Oratorium (comp. vor 1649) von Carissimi, fugirter Choral „Aus tiefer Noth" sechsst. für Orgel von Bach, Jubilate von Händel, Orgelfuge über BACH (No. 1) von Schumann und Psalm 114 von Mendelssohn. —

Weimar. Am 4. patriotisches Kirchenconcert unter Mitwirkung der Damen Merian, Dotter und Frau v. Kovacsics (Harfe) sowie der HH. Schild, v. Milde, Hartmann, Kömpel, Demunk (Violoncell), Schmidt (Horn) und Dr. Naumann aus Jena: Orgelfuge in Esdur von Bach, Ave Maria für Alt von Cherubini, Arie von Stradella übertragen für Violoncell, Weihnachtslied vierst. von J. W. Frank, Violinsonate von Bach, Arie für Bariton aus „Josua" von Händel, zwei Nummern aus den „Palmblättern" von Gerok, vierst. mit Harfe, Horn und Orgel von Lassen, Schumann's Abendlied für Violine übertr., und Cavatine aus „Paulus". —

Wien. Das erste Concert des Orchestervereins unter Prof. Heißler's Leitung brachte Mozart's Jupiter-Symphonie, Ouverture zu „Faniska" von Cherubini, Clavierconcert von Ries (Door) und Gesangscene von Spohr (Junk). — In der Hofkapelle am 8. Messe in G von Schubert, Graduale von Beliczay &c. — Im zweiten Gesellschaftsconcerte bildete Liszt's dreizehnter Psalm das Hauptinteresse des Programms, welches außerdem Cherubini's Medeaouverture und Beethoven's Musik zu den „Ruinen von Athen" enthielt. —

Personalnachrichten.

— Proch ist von seiner neuen Stellung als Reformator der Zwischenactsmusik des Burgtheaters zurückgetreten. —

— Besekirsky hat in Stockholm große Erfolge gehabt. Er wurde zu den Soiréen der königl. Familie geladen. —

— Die Sängerinnen Parepa-Rosa, Kellogg, Nilsson, Adeline Patti und die Pianistin Mehlig sind zu Mitgliedern des national. musikal. Congresses in New-York ernannt worden. —

— Der Heldentenor Ferenczy am Hoftheater in Carlsruhe hat zum Februar seinen Contract gekündigt. —

— Nachbaur ist von seinem Gastspiel in Mainz schwer erkrankt zurückgekommen. —

— Der Münchener Heldentenor Bachmann, aus Gesundheitsrücksichten schon seit einem Jahre beurlaubt, scheint seine Stimme ganz verloren zu haben. Einen Antrag auf Abkauf seines zehnjährigen Contractes (mit 8000 fl. Jahresgage) hat er jedoch abgelehnt. —

— Prager Berichten zufolge ist Concertm. Jules de Swert in einem daselbst mit Frau Mallinger und Frl. Menter zusammen gegebenen Concerte mit großem Erfolge aufgetreten. Ein dortiges Blatt sagt über ihn u. A.: „Hr. J. de Swert weiß seinem Instrumente in dem Umfange von nicht weniger als fünf Octaven einen gleichmäßigen, großen, vollen, runden und klaren Ton zu entlocken, sodaß man glauben könnte, es hätten sich bei seinem Spiele Violoncell, Viola und Violine verschmolzen. Der Bogenstrich ist energisch, kühn und doch zugleich elastisch und weiß sich der Bogen der Saite so innig anzuschmiegen, daß man bei der Hervorbringung der Töne das hierzu nothwendige Medium der Saite ganz und gar vergißt. Die Behandlung des Instrumentes zeugt durchaus von Noblesse und Eleganz. In der Ausführung kennt Sw. keine technischen Schwierigkeiten. Zu den überraschendsten Passagen rechnen wir eine im rapidesten Tempo dahinbrausende chromatische Tonleiter von dem zweigestrichenen H bis zu demselben Intervalle der Contra-Octave (!), wozu Sw. die C-Saite um einen halben Ton tiefer stimmt. Sw. bewährte sich zugleich als gefühlsinniger Sänger in dem Andante des Violoncell-Concertes von Molique und in einem Adagio von J. S. Bach. Gleich die erste Cantilene wurde von rauschendem Beifalle begleitet; außerdem erfreute sich der geschätzte Künstler nach jedem der Vorträge mehrfacher stürmischer Hervorrufe." —

Neue und neueinstudirte Opern.

— Wagner's „Lohengrin" hat bei seiner erstmaligen Aufführung im Haag am 30. v. M. den größten Enthusiasmus erregt. — Im Münchener Hoftheater ging unter dem neuen Titel „Minnefahrten" die alte Oper „Joconde" von Nicolo Isouard, neu bearbeitet von Grandauer, in Scene. — Eine neue russ. Oper „Amalat-Beck" von Affanassjeff wurde in Petersburg am 2. d. M. aufgeführt. —

Vermischtes.

— Die „Blätter für Gewerbe, Technik und Industrie" No. 19 geben über die allgemeine Industrie-Ausstellung in Cassel über musikalische Instrumente, als: Pianofortes, Harmoniums, Harmonikas, Streich- und Blasinstrumente folgenden Bericht: „Unter den Pianofortes, die zahlreich in dieser Abtheilung vertreten sind, zeichnen sich die des königl. sächs. Hofpianofortefabrikanten Julius Blüthner durch kräftigen, edlen Klang bei eleganter und geschmackvoller Ausstattung aus. Wir treffen zunächst einen großen symmetrischen Concertflügel in Ebenholzgehäuse mit Bildhauerarbeit (1000 Thlr.), ferner einen Salonflügel von Jacaranda (450 Thlr.), einen kreuzsaitigen und einen gradsaitigen Stutzflügel, beide von Jacaranda (400 und 350 Thlr.), endlich ein großes Pianino in Ebenholz (450 Thlr.) und ein kleineres in Jacaranda (200 Thlr.). — Einen sehr schönen Concertflügel von Masern-Nußholz, 7octavig mit Metallspreizen-Rahmen (700 Thlr.) hat die Pianofortefabrik von C. M. Schröder in St. Petersburg ausgestellt. Ferner sind als Aussteller von Pianofortes zu nennen Hölling und Spangenberg in Zeitz (übersaitiger Concertflügel nach amerikanischem System, Boudoirflügel

desgl., Concert-Pianino desgl.), W. Biese in Berlin, Fr. Adam in Crefeld, G. Blaun in Ottensen, J. C. Dose in Altona, Wilh. Edling, Jean Krafft und Carl Scheel in Cassel, A. H. Franke und W. Förster in Leipzig, Carl Glück in Friedberg, Ed. Kühnet in Darmstadt, C. Lodingen, W. Schönlein und C. Westermeyer in Berlin, C. Madarász und Comp. in Frankfurt a. M., Fried. Merkel in Göttingen, F. Möller in Altona, Herm. Mensing in Erfurt, F. C. J. Schulze in Rendsburg, Schönleber, Keppler und Comp. in Stuttgart, Gust. Selinke und Eduard Seiler in Liegnitz, J. G. Serbser in Weida. – Außerdem sind im Anschluß an die Pianoforte's noch zu nennen die von Adolph List in Leipzig ausgestellten Proben von Resonanzholz und die Gußstahl-Saiten der berühmten Firma Moritz Pöhlmann in Nürnberg, des Hauptlieferanten für diesen Artikel. – Als eine neue Erfindung auf dem Gebiete des Pianofortebaues ist das Kunstpedal von Ed. Zachariae in Frankfurt a. M. zu erwähnen, das an einem auf der Ausstellung befindlichen Flügel von L. Lichtenstein u. Comp. angebracht war. Bekanntlich werden die Dämpfer, welche auf den einzelnen Saitenchören eines Pianos liegen, so lange gehoben, als man die betreffende Taste niederdrückt. So lange tönen also die angeschlagenen Saiten nach; sowie aber der Finger die Taste verläßt, kommt der Dämpfer wieder mit den Saiten in Berührung und die letzteren hören auf zu schwingen. Allerdings kann man mittelst des an jedem Piano angebrachten Pedales auch sämmtliche Dämpfer zugleich von den Saiten entfernen und in diesem Falle klingt jede Saite nach, auch wenn der Finger längst die betreffende Taste verlassen hat. Allein dieses Mittel ist nur in beschränkter Weise zu verwenden, weil sonst nur zu leicht ein wirres Durcheinanderklingen der Töne verursacht wird. Es ist auf diese Weise unmöglich eine Tonreihe durch das Pedal zu binden und daneben eine Figur in festem, knappem Gange einherschreiten zu lassen. Eine Pedalwirkung und ein eigentliches staccato schließen sich mit zwingender Nothwendigkeit gegenseitig aus, und ebenso erscheint es nur als ein frommer Wunsch, irgend einen einzelnen Ton oder Accord bei wiederholtem Anschlag durch Hilfe des Pedals mächtig herausspringen und fortklingen zu lassen, während die Finger zugleich an andern Orten in leisem Spiel die Saiten zu kurzen und flüchtigen Schwingungen anregen. Derartiges wird nun, wenigstens annähernd, durch Zachariae's Kunstpedal ermöglicht. Die Einrichtung desselben ist im Wesentlichen folgende: Die sämmtlichen Dämpfer sind in acht Gruppen, etwa von A_2 bis E, von F bis H, von c bis e, von f bis a, von ais bis d^1, von dis^1 bis g^1, von gis^1 bis c^2 und von cis^2 bis c^3, getheilt. Jede dieser Gruppen läßt sich für sich allein nach Willkür von den Saiten abheben, wodurch die betreffenden Saitengruppen, sowie sie von den Hämmern erregt werden, längere Zeit zum Nachklingen gebracht werden. Zur Bewegung der acht Dämpfergruppen dienen nun vier Tritte am Pedal, das übrigens nicht mehr Raum einnimmt, als ein gewöhnliches einfaches Pedal mit Lyra; jeder Tritt kann mit den Fußspitzen beliebig auf- und abwärts bewegt werden, und so sind vier Tritte ausreichend zur Bewegung der acht Dämpfergruppen. Bei derjenigen Ausführung dieses Kunstpedals, welche der Erfinder bei großen Flügeln anwendet, kann übrigens die Wirkung noch durch mehrfache Abstufungen jeder Bewegung eines Trittes mannigfaltiger gestaltet werden. Die Anbringung dieses Pedales an einem Pianoforte bedingt keine Aenderung im Baue dieser Instrumente und erfolgt sehr einfach. Nach dem Urtheile von Fachmännern entspricht das Kunstpedal ganz dem oben angedeuteten Zwecke und es ist daher wohl zu erwarten, daß dasselbe mit der Zeit sich Eingang verschaffen wird. So gar rasch wird das freilich nicht gehen, denn, um einen ausgiebigen Gebrauch von der neuen Einrichtung machen zu können, bedarf es einer besondern Uebung der Clavierspieler. Um diese zu erleichtern, hat der Erfinder übrigens eine „Vollständige Kunstpedalschule" verfaßt. — Nächst den Pianofortes sind noch die von Weipert, Stieglitz u. Genossen sowie von C. Rietheimer in Stuttgart ausgestellten Harmoniums, ferner Harmonikas von Friedr. Geßner in Magdeburg und Albert Reske in Altona, eine Salonorgel mit zwei Manualen und Pedal von Gebr. A. und M. Terletzky in Elbing und eine Auswahl Clarinetten und Flöten der rühmlich bekannten Firma J. Mollenhauer u. Söhne in Fulda zu nennen."

— (Anerkennung.) Die seit 1794 bestehende Pianoforte-Fabrik von Rudolph Ibach Sohn in Barmen, welche sich in den weitesten Kreisen eines bedeutenden Rufes wegen der Güte der von ihr angefertigten Instrumente erfreut, erhielt eine ebenso ehrenvolle als seltene Auszeichnung durch die Anerkennung ihrer Leistungen Seitens des Cölner Conservatoriums der Musik. Ueber ein von dieser Firma im Saale der Musikgesellschaft aufgestelltes kreuzsaitiges Concert-Pianino mit neuer Resonanzboden-Verbesserung fällten die Professoren des Conservatoriums das folgende Urtheil: „Cöln, 25. November 1870. Das Pianino, welches Herr Rudolph Ibach Sohn auf dem hiesigen Conservatorium aufgestellt hat, gehört zu den besten Instrumenten dieser Gattung. Kräftiger und dabei weicher Ton, angenehmer, weder zu leichter noch zu zäher Anschlag, gefälliges Aeußere, machen dasselbe und diejenigen, welche ihm gleichen, höchst empfehlenswerth, — um so mehr, als die innere Construction eine große Dauerhaftigkeit voraussetzen läßt. (gez.) Dr. Ferdinand Hiller, Director des Conservatoriums, Franz Weber, königl. Musikdirector, Isidor Seiß, Mertke, Fr. Gernsheim, Hülle, R. J. Hombesch, Professoren am Cölner Conservatorium. —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Herausgegeben von Dr. Ludwig Nohl.

15. Wagner.*)

Hochgeehrter Herr,

Wie sehr ich Ihnen noch verbunden bin für die große Güte und Theilnahme, welche Sie mir in Betracht meiner Oper „Rienzi" widmeten, fühlte ich recht lebhaft, als Sie die Freundlichkeit hatten mir Ihre Notiz in der Spenerschen Zeitung zu übersenden, ich weiß kaum, wie ich dazu komme, Ihnen ein so uneigennütziges Interesse eingeflößt zu haben und kann Ihnen für Alles, was Sie mir erweisen, nur mit dem gerührtesten Danke antworten.

Weil Sie es so wünschen, nicht aber um Sie zu veranlassen mich von Neuem zu verpflichten, beeile ich mich nun nach der dritten Vorstellung meines „fliegenden Holländers" Ihnen einen bündigen Bericht über die Thatsachen des Erfolges desselben abzustatten.

Ich füge Ihnen ein Textbuch bei, aus welchem Sie ersehen werden wie gänzlich abweichend der Genre dieser Oper von dem des „Rienzi" ist, ja, wie sehr er in vielem Wesentlichen von alle dem verschieden ist, was unser Publicum jetzt ausschließlich für den Haupt-Genre der Oper zu halten gewöhnt ist. Sie werden finden, daß ich eine naive Sage ganz einfach sich selbst erzählen lasse, ohne sie durch diese oder jene moderne Zuthat in dem Sinne opernhaft auszustatten, wie heut zu Tage jeder es für nöthig hält. Der französische Bearbeiter desselben bekanntlich von mir herrührenden Sujet-Entwurfes, hat den wunderbaren Duft der Sage dadurch vollkommen zerstört, daß er Episoden eingeflochten hat, die jetzt in allen französischen Opern vorkommen.**) Während ich nun meine Aufgabe in einer bei weitem einfacheren Behandlung gelöst zu haben glaubte, durfte ich mir auf der anderen Seite doch nicht verheimlichen, daß es um so gewagter sei unserm großen Publicum, welches sich sicher ganz andere Erwartungen machte auf eine jetzt so fremde Weise entgegen zu treten. Ich habe in dieser Oper keinen Prunk, keine rauschenden effectvollen finale Sätze rc. Ich machte mich daher darauf gefaßt, zu erfahren, daß das Publicum sich erst nach mehreren Vorstellungen mit dem, was ich biete, befreunden können würde. Desto freudiger wurde ich denn überrascht, als ich durch den glänzendsten Erfolg schon der ersten Aufführung versichert wurde, es sei mir gelungen, das Publicum sogleich für mich zu gewinnen.

Nachdem der erste Aufzug, der, wie Sie aus dem Textbuche ersehen werden, eigentlich nur eine Einleitung ist das Publicum in die rechte Spannung versetzt hatte, riß der zweite Act zumal auch durch das höchst originelle und ergreifende Spiel der Schröder-Devrient unwiderstehlich hin; ich wurde mit den Sängern stürmisch hervorgerufen, was sich nach dem dritten Acte, in welchem zumal die Scene mit dem Gespenster-Schiff und die schnell entwickelte dramatische Catastrophe ergriffen, ebenso wiederholte. —

Die zweite Vorstellung war nun, was hier sehr selten der Fall ist, noch erfolgreicher, da das Publicum mit Einzelnem, was in dem ersten Total-Eindrucke übersehen worden war noch bekannter wurde; abermals, nachdem die Sänger bereits hervorgerufen waren, wurde

*) Das nachfolgende zum Theil bereits anderswo veröffentlichte Schreiben ist aus der Autographensammlung des Herrn Senator Culemann in Hannover. Adressat ist unbekannt, es scheint ein Berliner Musikfreund und Kunstreferent gewesen zu sein.

**) Es war Paul Fouché, dem er das Sujet für die große Oper hatte überlassen müssen.

ich zweimal vor das Publicum verlangt. Ganz so verhielt sich der Beifall bei der gestern stattgefundenen dritten Vorstellung.*)

Ich gestehe, daß ich auf diesen Erfolg stolzer bin, als auf den des Rienzi, da ich in dieser letztgenannten Oper bei Weitem mehr äußere Mittel zu Hülfe gerufen habe, das Ganze auch unsern jetzigen Begriffen von einer großen Oper angepaßter ist.

So wünsche ich denn nichts Besseres, als daß mein „fliegender Holländer" auch in Berlin denselben Erfolg haben möge, den er hier gehabt. Ich gedenke in künftiger Woche nach Berlin zu kommen, um das Nähere dort in Ordnung zu bringen. Ganz besonders freue ich mich auf die Ehre Ihrer persönlichen Bekanntschaft, hochgeehrter Herr, und auf die Gelegenheit Ihnen mündlich versichern zu können, wie sehr ich mich Ihnen zu Dank verpflichtet halte und wie groß meine Hochschätzung ist, in der ich verharre als

Ihr
ganz ergebenster
Richard Wagner.

Dresden, 9. Januar 1843.

*) Vgl. darüber die gleiche Mittheilung in der Neuen Zeitschr. für Musik. 1843 No. 4.

Kritischer Anzeiger.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerchor.

Ferdinand Schulz, Op. 72. **Cantate** für vierstimmigen Männerchor. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

Bisher kannte ich in der Musikgeschichte wohl verschiedene sog. Schulen, wie z. B. römische, florentiner, pariser 2c., aber keine Berliner. Diese lernte ich erst durch Schulz Op. 72 kennen, bei dessen Durchsicht ich fand, daß die Herren Rungenhagen und Grell die Begründer derselben sind. Wahrlich, hätte nicht der Name Schulz auf dem Titelblatte gestanden, ich hätte meinen Kopf verwettet, die Cantate sei von einem der beiden Berliner Altmeister, so genau hat der königl. Domsänger es verstanden, dieselben zu copiren. Abgesehen davon eignet sich dieses Op. 72, dessen Text nach Wahlsprüchen von Friedrich Wilhelm IV. von Frege zusammengestellt ist, ganz gut für kleine Kirchenchöre und Männergesangvereine untergeordneten Ranges, von denen es gewiß gern gesungen werden wird. Die Cantate ist der Königin-Wittwe von Preußen gewidmet. — Blauhuth.

Hermann Franke, Op. 26. **Hymne an den Gesang**, für Männerchor, Solo und Orchester. Preiscomposition für das 11. Sängerfest des Nordöstlichen Sängerbundes von Amerika in Baltimore. Clavierauszug. Schleusingen, Conrad Glaser.

Die transatlantischen Preisrichter in allen Ehren. Aber wie vor den preisgekrönten Lustspielen haben wir auch vor den preisgekrönten Männergesängen heimlichen Respect, und die überseeischen „Sangesbrüder" sind nicht zum kleinsten Theile Schuld daran. Sie halten die Sache, so wie sie eben ist, für am Besten und meinen, nicht mehr fordern zu müssen, als man bietet, während die unverbesserlichen deutschen Idealisten den jetzigen Männergesang nicht für ihr Ideal ansehen. Doch zu unserm Hymnus. Daß Mendelssohn viele schöne Männerchöre componirt hat, wissen wir Alle, Manchem wird auch bekannt sein, daß Fr. Abt dergleichen gemacht hat. Vielleicht war es die lebhafte Erinnerung an beide bei Durchsicht des Hymnus, wodurch die Jury in ihrem Richterspruche bestimmt wurde; denn wir hören, um nur Einiges anzuführen, fast auf jeder Seite

[Notenbeispiel] ferner

[Notenbeispiel]

[Notenbeispiel] 2c.

[Notenbeispiel]

[Notenbeispiel] 2c.

Daß der Componist uns mit einer organischen Entwicklung und Durchführung, die wir sonst sehr befürworten, verschont hat, wissen wir ihm großen Dank. Durch die einfache Nebeneinanderstellung der verschiedensten musikalischen Gedanken ist einer Monotonie, die etwa durch zu große Consequenz entstehen könnte, vorgebeugt. Die Instrumentation, soweit sich aus Andeutungen im Clavierauszuge schließen läßt, hat auch für Abwechslung gesorgt, und somit hätten wir unserm Referat nichts hinzuzufügen, denn eine Empfehlung ist von unserer Seite nicht nöthig; sie steht bereits auf dem Titelblatt. — Kn.

Josephine Lang, Op. 40. Heft 1 und 2. **Sechs deutsche Lieder** für Bariton oder Alt und Clavierbegleitung. Stuttgart, Stürmer.

Diesem Op. 40 gegenüber stehen wir insofern beschämt, als es das erste ist, welches wir von J. L. kennen lernen. Die Componistin verzeihe uns das. Wir wollen dafür der Recensentennatur entgegen um so höflicher sein. Gesetzt, Ref. sei der Verleger und Fr. oder Frl. Lang böte ihm die beiden Liederhefte als Op. 1 an, würde er etwa Folgendes sagen: „Allerliebste Lieder! Gewiß haben Sie damit schon im Kreise von Bekannten Furore gemacht, man hat applaudirt, Sie bewundert und glücklich gemacht. Nicht wahr? Wie kommen Sie aber auf den bedenklichen Gedanken, diese Lieder drucken zu lassen? Die böse Kritik, sie fällt über Alles unbarmherzig her, ohne Ansehen der Person und des Geschlechts, sie begeht täglich so viele Ungerechtigkeiten, daß es ein Wunder wäre, wenn Sie verschont blieben. Zudem ist augenblicklich keine Nachfrage nach Liedern solcher Art, wollen Sie nicht lieber fertan nur Ihren Freundinnen- und Freundeskreis mit Ihren Compositionen beschenken, der Ihnen gewiß besser dankt, als die böse Welt?" Und Rf. würde so unwiderstehlich bitten, daß Frl. L. nachgäbe und um eine gute That reicher hätte er den Tag gepriesen, an dem solches geschehen. So aber muß er sich diese Freude leider versagen, da die Lieder als Op. 40 schon gedruckt sind, und schließt deshalb mit dem Bedauern, daß er die Gelegenheit zum Wohlthun nicht hat benutzen können, als es noch Zeit war. — Kn.

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.

Leipzig, den 23. December 1870.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 1 Bande) 4⅔ Thlr.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Neue Zeitschrift für Musik.

Verantwortlicher Redacteur und Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

M. Bernard in St. Petersburg.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich, Basel u. St. Gallen.
Ch. J. Roothaan & Co. in Amsterdam.

№ 52.
Sechsundsechzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New-York.
F. Schrottenbach in Wien.
Gebethner & Wolff in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beethovenfeier in Leipzig

vom 11. bis 18. December.

Während in mehreren der größten deutschen Städte die bereits seit Beginn des Jahres in großartigstem Style ins Auge gefaßten künstlerischen Veranstaltungen zu Ehren des großen Meisters durch den Krieg entweder um mehrere Monate verschoben oder auf ein sehr bescheidenes Maß zurückgeführt wurden, sollte es Leipzig vorbehalten bleiben, ohne daß man sich hier lange vorher mit hohen Projecten getragen hatte, fast lediglich aus der Anregung des bedeutungsvollen Augenblicks heraus eine Ausdehnung dieser Feier ins Leben zu rufen, deren sich wenige andere Orte rühmen können. Zwar war bei der Fülle des während mehr als acht Tagen Gebotenen, wie wir später sehen werden, auch so Manches darunter, was trotz des besten Willens wegen des aus jenem Grunde unvermeidlichen Mangels an ruhiger Vorbereitung mehr oder weniger verunglücken mußte, und andrerseits hatte man von der Vorführung der ersten acht Symphonien beinahe gänzlich Abstand genommen, weil uns dieselben in den stehenden Concerten fast in jedem Jahre vollständig, ja einzelne zwei bis drei Mal geboten werden. Dagegen zogen alle anderen monumentalen Werke B.'s an unserem in seinen Schätzen wahrhaft schwelgenden Ohre vorüber, besonders aber die bedeutungsvollsten für seine Mission, nämlich die hohe Messe, die neunte Symphonie, das Cismollquartett nebst mehreren Kammermusikwerken der letzten Periode, und der „Fidelio". Kurz wir haben hier eine Beethovenwoche durchlebt, deren Tonwellen noch lange, lange in unserem Geiste nachschwingen, gewiß noch lange mächtig pulsiren werden in unserer Seele, in unserer Erinnerung. Es waren hauptsächlich der Riedel'sche Verein, die Gewandhausdirection und die des Stadttheaters, welche erst ganz kurz vorher unsere Stadt mit der Mittheilung eines so hervorragenden Festprogramms überraschten, und ihnen schlossen sich andere Vereine oder Kunstinstitute mit mehreren, ihren Kräften entsprechenden Aufführungen an. Unter diesen eröffnete Sonntag den 11. Vorm. der hiesige Dilettantenorchesterverein den Reigen mit einer für seine Mitglieder und Freunde im überfüllten großen Saale des Schützenhauses veranstalteten Festmatinée, in welcher dieser aus strebsamen Kunstfreunden bestehende Verein unter der umsichtigen Leitung von Claus die vierte Fidelioouverture, einen von Hrn. Schausp. Kahle gesprochenen sinnigen Festprolog und die Egmontmusik unter Mitwirkung von Frl. Klauwell in anerkennenswerther Weise zu Gehör brachte. — Nachmittags wallfahrteten die Schaaren unsrer Kunstfreunde in die Thomaskirche, um der vom Riedel'schen Verein aufgeführten Missa solemnis andachtsvoll zu lauschen. Die Soli wurden, gleichwie am 18. Nov. durch Frau Peschka, Frau Wüerst aus Berlin, Hrn. Rebling und Hrn. v. Milde aus Weimar gesungen, das Violinsolo von Hrn. Concertm. David ausgeführt, die Orgelbegleitung durch Hrn. Organist Papier. Im Allgemeinen können wir das bereits S. 438 eingehender Mitgetheilte nicht nur in vollem Umfange bestätigen sondern auch hinzufügen, daß diesmal die Tonwogen des gewaltigen Werkes anscheinend noch mächtiger als sonst den Hunderten begeisterter Sänger zu entströmen schienen, wo die Kirche, wenn auch von Tausenden wahrer Kunstfreunde besucht, doch nicht so überfüllt war, als bei anderen Aufführungen des Riedel'schen Vereins. Kaum läßt sich weder den Leistungen des durch den akademischen Gesangverein „Arion" und durch die Thomaner mächtig verstärkten Chores und des Orchesters, noch denen der vorgegenannten Solisten ein neues Wort des Lobes hinzufügen, ob-

gleich es uns schien, als ob wir z. B. das Benedictus noch nie in so idealer Schönheit, das Miserere im Agnus Dei ꝛc. noch nie so ergreifend gehört hätten. So lapidar dieses hohe Werk, so monumental war der Grundstein, welcher Dank den aufopferungsvollen Anstrengungen des Prof. Riedel mit dessen wiederum grandioser Aufführung für das großartige Gebäude der zu begehenden Jubelfeier gelegt wurde. — Z. —

Zweiter Tag. Am 12. folgte das Conservatorium mit einer zugleich auch der Geburtsfeier seines hohen Protectors, des Königs von Sachsen gewidmeten Beethovenfeier in dem festlich geschmückten Saale der Anstalt. Ersterem Zwecke war ein von Talent und respectabeln Studien zeugendes Salvum fac regem von Sautier gewidmet, dessen Ausführung durch den Chor der Anstalt jedoch leider eine mangelhafte war; letzterem Zwecke dagegen die Ausführung folgender Tondichtungen Beethoven's: Gellert's Lied „Gott, deine Güte reicht so weit", gesungen von Frl. Fr. Anton aus Darmstadt, die Edursonate Op. 109, von Hrn. Jacob Kwast aus Dordrecht in höchst beachtenswerther Weise zur Geltung gebracht, das Bdurtrio Op. 97, ausgeführt durch die HH. Maas aus London, Al. Kummer aus Dresden und Nic. Jimenez aus Cuba, Göble's Abendlied „Wenn die Sonne niedersinket", gesungen von Frl. Adriani aus Dortmund, der „Elegische Gesang" Op. 118 mit Streichorchester sowie die Menuett und das Finale aus dem Cdurquartett Op. 59 No. 3, von 36 Schülern der David'schen Violinclassen mit einer Präcision der Technik und Intensivität des Tones ausgeführt, welche wahrhaft electrisirend wirkten. — H.....n. —

Dritter Tag. Seitens der Gewandhausdirection ward die Beethoven-Feier am 13. mit Abhaltung der vierten Soirée für Kammermusik eröffnet. (Noch würdiger des großen Geistes würde, beiläufig gesagt, die Feier gewesen sein, wenn die Concert- wie die Theaterdirection ihre Beethoven-Abende außerhalb ihrer Abonnements veranstaltet und deren Ertrag zu Kunstzwecken verwendet hätte.) Daß die Productionen des Abends höchst vortrefflich ausfielen, ließ sich von den mitwirkenden Künstlern erwarten. Die Violin-Sonate in Gdur Op. 30 No. 3, von den HH. Reinecke und David ausgeführt, versetzte das zahlreiche Publicum in diejenige empfängliche Geistesstimmung, welche die gespannteste Aufmerksamkeit für das darauf folgende Cismoll-Quartett des großen Tonheros ermöglichte. Dasselbe ward von den HH. David, Röntgen, Herrmann und Hegar ganz vorzüglich reproducirt, nur traten z. B. in den Adagiosätzen einigemal zu scharf accentuirte Töne einzelner Instrumente hervor, bei einer kleinen Generalpause machte sich sogar ein Violoncellton sehr bemerklich. Hier wäre harmonischeres Verschmelzen wünschenswerth und wird bei einer folgenden Vorführung auch ganz sicher erreicht werden. Nach dem Quartett trug Hr. Cpm. Reinecke die Emoll-Sonate Op. 90 vor und gestaltete dieselbe zu einer wahrhaft glanzvollen Leistung. Die größte Sympathie errang sich aber wiederum das beliebte Septett. Nur ließ sich dessen Stellung hinter ein so bedeutungsvolles Werk wie Op. 131 schwerlich gutheißen. Ausgeführt von den HH. David, Herrmann, Hegar, Storch, Landgraf, Gumpert und Weißenborn ist nur zu bemerken, daß die Blasinstrumente öfters die Streichinstrumente zu stark übertönten, wodurch das wünschenswerth gleichmäßige Klangverhältniß nicht immer erreicht wurde. Keinenfalls dürfen hier die Fortestellen so stark hervorgehoben werden, wie im vollen Orchester. Daß aber dessenungeachtet die Aufführung als eine vorzügliche bezeichnet werden kann, dafür bürgt die Meisterschaft aller Betheiligten. Das Publicum ehrte sämmtliche Vorträge durch reiche Beifallsbezeigungen. — .....t. —

Vierter Tag. Mittwoch den 14. veranstaltete das Stadttheater eine Festvorstellung von Göthe's „Egmont" mit Beethoven's Musik unter Zuziehung mehrerer Gäste, nämlich von Frl. Ullrich und Hrn. Jauner aus Dresden, Hrn. Salomon aus Weimar und Hrn. Haase, welcher an seinem eigenen Theater gastirte. Trotz dieser verschwenderischen Ausstattung mit hervorragenden Kräften litt der erwartete Eindruck unter dem Mangel anregendem Ensembles und unter einseitig virtuoser Darstellung mehrerer Gäste. Da unsere jetzigen Clärchen nicht singen, blieben ferner beide Lieder weg, und die auf dieselben zurückkommende Zwischenactsmusik verlor theils aus diesem Grunde theils in Folge des Durcheinanderwerfens verschiedener Scenen öfters alle Beziehung. Wahrhaft erhebenden Genuß boten daher nur einzelne Momente, z. B. die Ouverture, mehrere Zwischenacte, die meisterhafte Scene Alba-Haase's und das letzte Melodram. — Z. —

Fünfter Tag. In hochbedeutender Weise feierte den Unsterblichen am 15. das Directorium der Gewandhausconcerte, dessen Senior am vorhergehenden Tage eine große Anzahl hiesiger Autoritäten ꝛc. zu einem solennen officiellen Festdiner vereinigt hatte. — Das Concert wurde mit der Coriolanouverture eröffnet und an diese schlossen sich zwei verhältnißmäßig selten gehörte Werke: „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Chor und Orchester und das Tripelconcert. Im ersteren leisteten Chor sowohl wie Orchester, besonders was feine Nüancirung der in Bezug auf den Vortrag sehr schwierigen „Meeresstille" betrifft, Ausgezeichnetes. Zur Vorführung des Tripelconcerts hatten sich die HH. Reinecke, David und Hegar verbunden. Das interessante Werk ging zwar nicht ohne Verstöße vorüber, auch hätte Rf. in der Behandlung des Clavierparts noch mehr Beethoven'schen Geist sowie Klarheit und Präcision gewünscht, sonst war jedoch die Ausführung in hohem Grade meisterhaft und genußreich. — Den zweiten Theil bildete die neunte Symphonie unter Mitwirkung von Frau Peschka-Leutner, Frl. Borée sowie den HH. Rebling und Gura. Frau Peschka hatte leider mit einiger Indisposition zu kämpfen; abgesehen hiervon war die Wiedergabe aller Solopartien eine vorzügliche, während die Leistungen von Chor und Orchester eine unter Berücksichtigung der Umstände recht anerkennenswerthe zu nennen waren und trotz einzelner kleiner Unfälle sowie erheblicher Schwankung im letzten Allegro das Werk auch diesmal jene siegreich mächtige Gewalt auf die Zuhörer ausübte, welche sich von einem so monumentalen Grundpfeiler der gesammten hiesigen Feier erwarten ließ. — 17.

Sechster Tag. Diesem Tage war in unserem Stadttheater im Gegensatz zu den übrigen das Curioseste vorbehalten, was wohl unter allen deutschen Beethovenfeierlichkeiten zu Tage gefördert worden ist. Erstens ließ man dem armen Meister im Grabe keine Ruhe sondern schleppte ihn selbst auf die Bühne, um das Publicum mit ein paar ihm das Leben verbitternden keifenden Weibern sowie mit seiner Taubheit und unglücklichen Liebe zu unterhalten. „Adelaide" nannte sich das von Hugo Müller verbrochene corpus delicti, welches zugleich zum Absingen des gleichnamigen Liedes wie des zwei Tage vorher nicht zu Stande gebrachten „Freudvoll und leidvoll" dienen mußte. Es bedarf wohl keiner Erwähnung, daß dieses „Genrebild" auf jeden wahren Verehrer des Meisters

einen gelind gesagt peinlichen Eindruck machen mußte, welchen auch Hr. Jauner aus Dresden, obgleich seine Beethovenmaske ganz ausgezeichnet war, umsoweniger zu mildern vermochte, als auch er dem hohl pathetischen Phrasenapparat des Stückes seinen Tribut mit Declamationen entrichten mußte, deren heiser intriganter Ton jedem Bösewicht Ehre gemacht haben würde. Wenn aber mit dieser curiosen Apotheose die gewiß an sich löbliche Absicht der Direction, dem Beschauer einen tieferen Einblick in B.'s häusliches und Seelenleben zu bieten, nicht anders als verunglücken konnte, so wurde man dafür wenigstens durch den unfreiwilligen Humor entschädigt, welcher sich unwiderstehlich über die hierauf folgenden „Ruinen von Athen" und „Geschöpfe des Prometheus" ausbreitete. In dem bekanntlich zur Einweihung des Pester Theaters 1812 verfaßten Festspiele „Die Ruinen von Athen" ging trotz der faden Dichtung des Hrn. v. Kotzebue zuerst Alles ganz gut, Frau Minerva und der flederwischbeflederte Merkur machten gute Miene zum gefährlichen Spiele, und besonders zwei so geniale Würfe wie der Derwischchor und der türkische Marsch verfehlten auch diesmal keineswegs ihre unwiderstehliche Anziehungskraft. Nun aber brach mit Translocirung der Scene in die Region des allegorischen Festspiels der ganze goldpapierne Apparat desselben ziemlich verhängnißvoll über die Vorstellung herein, die gute Absicht der Regie, die damalige Apotheose auf den König von Ungarn in eine Apotheose auf Beethoven zu verwandeln, ging in einen unlöslichen Wirrwarr von altdeutschen, scythischen, griechischen und indischen Decorationen oder Costümen unter, und nur mit Mühe vermochten Beethoven's Musik und Albrecht's werthvolle Colossalbüste des Meisters das Interesse zu fesseln, zumal außer dem möglichst geist- und würdevoll sein großes Recitativ zur Geltung bringenden Oberpriester Krolop die Chöre ihre anziehenden Aufgaben meist zu trocken und monoton absangen. — Noch schlimmer erging es aber dem heroisch-allegorischen Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus", indem dessen naiv mythologischer Apparat unseren sonst braven Balletmeister zu allzukühnen gymnastischen Experimenten mit den Solotänzerinnen und zu einer dem Naturzustande so nahe kommenden Costümirung verleitete, daß ein Theil des Publicums seine Lachlust nicht länger zu zügeln vermochte und ein anderer entsetzt das Theater verließ. Auch hier war es daher unter solchen Umständen schwer, der für die allmähliche Entwicklung Beethoven's großentheils höchst charakteristischen Musik aufmerksamer zu folgen, und muß man auch der Theaterdirection für die reiche Vielseitigkeit der Feier wie dafür Dank wissen, daß sie uns Gelegenheit bot, Beethoven auch einmal als Gelegenheits- und Balletcomponisten kennen zu lernen, so zog doch am

siebenten Tage, als am 17. immerhin noch ein anderer Geist wiederum in dieselben Räume mit dem „Fidelio" ein, zumal derselbe von der ersten, dritten und vierten Ouverture sowie von einem Prologe von Hornfeck und einem Epiloge von Dr. Hoffmann umrahmt wurde. Auch hier gelang zwar nicht Alles nach Wunsch, unser sonst vortrefflicher Florestan Hacker zeigte sich nach halbjährigem Krankenlager noch keineswegs wieder im Vollbesitz seiner früheren Stimme, Frl. Preuß wirkte als Marceline mit ihrem unschönen Tonansatz höchst erkältend, namentlich auf die großen Ensemble's, und Rocco war (aus zu großer Pietät gegen den bisherigen sonst sehr verdienstvollen Sänger dieser Partie) unbegreiflicherweise nicht unserem schnell beliebt gewordenen neuen Bassisten Hrn. Krolop übertragen worden, auch die Ensemble's und Chöre ließen wegen Mangel an Vorbereitungszeit Manches zu wünschen, dagegen boten jedoch Hr. Gura und Frl. Mahlknecht Ausgezeichnetes und besonders Ersterer hob den Pizarro durch wahrhaft überraschend geniale Züge. Auch war der Gefangenenchor durch einen großen Theil des akademischen Gesangvereins der Pauliner verstärkt worden. Kurz das kostbare Werk verfehlte trotz jener Mängel keineswegs seine hochbedeutende Wirkung auf das überfüllte Haus und die diesmal zum ersten Male als großartiger symphonischer Epilog zu Beethoven's hoher Apotheose eines aufopferungsvollen Frauenherzens an den Schluß des Abends gestellte große Leonorenouverture No. 3 gab an dieser ihr einzig und allein gebührenden Stelle, meisterhaft ausgeführt, der gesammten Feier einen sehr schönen harmonischen Abschluß. Z. —

Achter Tag. Wie es der Riedel'sche Verein war, welcher eigentlich die Feier in großem Style begonnen, so beschloß er sie auch am 18., und zwar mit einer Kammermusikaufführung, und in wie würdiger Weise, bezeugen das Programm und die Namen der Ausführenden: Prolog, gedichtet und gesprochen von Prof. Marbach, Fmoll-Quartet Op. 95 (Röntgen, Haubold, Herrmann und Hegar), Claviersonate Op. 111 (Musikdir. Adolph Blaßmann aus Dresden), Liederkreis „an die ferne Geliebte" (Hr. Gura) und Cismoll-Quartett Op. 131. Den Prolog halten wir und Viele mit uns für das weitaus Beste, was in diesen Tagen in Leipzig über Beethoven gesprochen worden ist und können uns den Wunsch nicht versagen, ihn (vielleicht in d. Bl.) veröffentlicht zu sehen. Hrn. Gura's verständige und sinnige Auffassung des Liederkreises fand die gerechteste Anerkennung, und wenn sie auch nicht an die tiefere und feinere anderer routinirter Liedersänger heranreichte, so entschädigte dafür die gesanglich vorzügliche Leistung. Eines Urtheils über die Productionen des Quartett's und Blaßmann's können wir uns enthalten. Die Namen sind zu bekannt, als daß man nicht das Beste von ihnen erwarten dürfte. Der größte Dank gebührt Hrn. Prof. Riedel selbst, der, wie von jeher, so auch diesmal einen großen Theil seiner Thätigkeit in unermüdlicher Weise Beethoven's letzten Werken gewidmet hatte. Kn.

Diesen überzahlreichen Veranstaltungen schlossen sich außerdem noch an: am 19. das J. Zschocher'sche Musikinstitut mit einer größeren Anzahl Beethoven'scher Tondichtungen (s. S. 489) und am 20. die Büchner'sche Symphoniecapelle mit einem Festconcert im großen Saale des Schützenhauses, in welchem die Festouverture zur Namensfeier, die „Eroica" und die Egmontmusik (die Lieder von Frl. Drechsel klangvoll und sorgfältig in anregender Weise gesungen) zu Gehör gebracht wurden, sodaß man folglich die Egmontmusik dreimal zu hören Gelegenheit hatte. — H.....n. —

So haben wir denn ein Jahrhundert hinter uns, seinem ideellen Gehalte nach repräsentirt durch den Namen „Beethoven", ein Jahrhundert, dem er als Ideal vorangestellt war. Und nicht in Abstractionen, wie in der Wissenschaft, nicht in Mystificationen, wie in der Religion, sondern in voller sinnlicher Erscheinung durch das Medium der Kunst und in Tönen sich den Weg bahnend zu verwandtem Geiste, stellt sich dieses Ideal dem ganzen Volke dar und zieht es nach und nach in seinen Bereich bis zur vollständigen Erfüllung. Uns ist das Glück beschieden, in dieser Zeit der Erfüllung zu leben. Freilich drei Menschenalter umfaßt die Ausbreitung der Beetho-

ven'schen Ideen, jedes für eine in ihm unterschiedene Periode. Wie langsam wir leben! Doch wie unaufhaltsam Beethoven's Geist unser deutsches Volk durchdrungen hat, dafür sind die Beethovenfeste im ganzen Deutschland der lebendigste Beweis, und zwar umsomehr, als jetzt ja Aller Herzen einem anderen Gebiete zugewendet sind, auf welchem sich ein im tiefsten Grunde gleicher Prozeß abspielt, nur mit äußerlich größeren Kämpfen und unendlich schmerzvoller. Blicken wir auch vorwärts! Beethoven gehört die Gegenwart, seine Missa solemnis ist unsere Religion, seine neunte Symphonie unsere Weltweisheit. Auf seinen Schultern aber erhebt sich ein Anderer. Dem gehört die Zukunft, und jener Entwicklungsgang wiederholt sich nun in erhöhter Potenz, vielleicht rascher, lebendiger. Wann feiern wir diesem Andern, und in ihm dem deutschen Geiste überhaupt, das Jubiläum? Hoffentlich warten wir nicht erst auf die äußere Veranlassung eines hundertsten Geburtstages. Dem Nationalfeste fehlt ja nun nicht mehr die wesentlichste Grundbedingung, nämlich die Existenz einer Nation, eines Nationalgeistes. —

Kn.

Compositionen von Alexander Faminzin.

Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig.

Der Name des Componisten ist gewiß für viele Leser d. Z. neu. Auch wenn Ref. nicht wüßte, daß der Componist ein Russe, würde man doch aus dem Inhalte der Werke sofort keine andere Nationalität herauslesen, so entschieden prägt sich darin die slavische Abkunft aus. Es erregen aber diese Compositionen nicht blos hierdurch Interesse, sondern auch durch ihren eigenartig ausgesprochenen Inhalt.

Es liegen von dem Componisten folgende Werke für Pianoforte vor:

Sechs Stücke für das Pianoforte. Op. 4. Heft 1. Romanze, Nymphenmarsch, Phantasiestück. Heft 2. Romanze, Fugette, Canon. à 15 Ngr.

Fünf Stücke für das Pianoforte. Op. 5. Heft 1. Polonaise, Walzer. 22½ Ngr. Heft 2. Etude, Fuge. 17½ Ngr. Heft 3. Rondo. 20 Ngr.

ferner für Violine Solo und Orchester:

Russische Rhapsodie. Op. 2. 2 Thlr. Mit Pianoforte 1⅙ Thlr. und ein

Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 1.

Die Romanze und das Phantasiestück in Heft 1 Op. 4 sind sehr schöne Stimmungsbilder; ihr Inhalt bekundet einen fein musikalisch gebildeten Geist, der vermöge dieser Bildung seinen eigenen Weg wandelt, ohne jedoch auf unwirthbare Pfade sich zu verirren. Der Nymphenmarsch ist ein leicht hingeworfenes, phantastisches Bild, im Einzelnen wie im Ganzen der Ueberschrift entsprechend. Auch die Romanze in Heft 2 kennzeichnet eine frisch empfundene Stimmung, wozu noch ein sehr gewählter Claviersatz tritt, der sich in allen Stücken dieser Werke bemerken läßt. In den beiden andern Nummern, Fugette und Canon, spricht der Componist seine Gewandtheit in der Handhabung dieser Kunstformen auf vortheilhafte Weise aus. Mitunter nur tritt eine gewisse Geschraubtheit auf, wodurch der Eindruck etwas getrübt wird. Bemerkt sei nur noch, daß das Thema des Canons an die Fugette von R. Schumann in seinen Intermezzi's erinnert. In Op. 5 treten uns größere, ausgeführtere Compositionen entgegen, während in dem Op. 4 nur in engerem Rahmen gefaßte Bilder gezeichnet sind. Das Op. 5 Heft 1 enthält eine Polonaise und einen Walzer. Die Polonaise ist ein Stück voll ritterlichen Glanzes, durchaus eigenartig entworfen und mit vielem technischen Geschick ausgeführt. Nicht minder ist der Walzer in seinem Grundton edel, ein trefflich durchgearbeitetes Stück, das von einer gutgeschulten Hand gespielt seine zündende Wirkung nicht verfehlen wird. Der Componist ist ganz im Besitze der Mittel, die geeignet sind, ein Stück derartigen Charakters und Umfanges zu bestechender Wirkung zu erheben. Das Heft 2 enthält eine Etude, die in ihrer Anlage und Ausführung und rücksichtlich der Schwierigkeit den Chopin'schen an die Seite zu setzen ist. Sie erfordert ziemlich virtuose Finger, wird aber als solche den Ausführenden sich dankbar erweisen. Die Fuge ist nicht nur technisch als ein vorzüglich gelungenes Stück zu betrachten, auch ihr Thema ist sprechend und charaktervoll, reich und wirkungsvoll behandelt. Die Engführung des Thema's im Basse gegen das Ende ist von glänzender Wirkung, sowie nicht minder glücklich erfunden das Adagio, in welchem das Thema von einer anderen Seite beleuchtet einen sinnigen Abschluß dem Ganzen verleiht. Das Rondo, welches das 3. Heft bildet, dürfte vielleicht das glanzvollste Stück der bisher erwähnten Werke sein. Der bescheidene Name Rondo, bei dem mancher Leser wohl mit einem geheimen Grauen an verschiedene Rondofabriken denkt, birgt ein Stück voll Geist und Leben. Sollte der Eine oder Andere eine Abneigung gegen Rondo's besitzen, so empfehlen wir ihm als Cur das Spielen, oder falls ihm die Finger den Dienst versagen sollten, das Anhören dieses Stückes. Thema und Ausführung lassen Nichts zu wünschen übrig. Trotz seines bescheidenen Namens wird es sich wirkungsvoller und fesselnder erweisen als manche concertfähig zugestutzte Phantasie mit ihrem nichtssagenden französischen Plunder. Wenn Jemand bei einem solchen Werke mit anregendem Inhalt auch den Glanz der Virtuosität verbindet, so darf er mit Recht Anerkennung und Geltung beanspruchen.

Wir haben in den soeben gegebenen kurzen Andeutungen den Componisten blos von der Clavierseite kennen gelernt. Ein anderes Werk Op. 2 läßt ihn nicht minder beachtenswerth erscheinen. Es ist dies die oben erwähnte russische Rhapsodie für Solo-Violine und Orchester. Der Componist hat in diesem Werke russische Nationalmelodien zu einem Ganzen verwebt, das uns nicht blos durch eine fesselnde nationale Färbung, sondern namentlich durch die geistvolle Ausführung die Beachtung der Geigerwelt in hohem Grade zu verdienen scheint. Es ist darin nicht blos für den Virtuosen Sorge getragen, alle Mittel, wodurch er glänzen kann, zur Geltung zu bringen, sondern es ist auch Musik im besten Sinne des Wortes darin niedergelegt. Einfach still klagend hebt die Sologeige an, in Amoll eine sanfte slavische Weise zu singen, die, gehoben durch eine reiche Orchesterbehandlung mit einer längeren Cadenz abschließt, in welcher das Thema die Grundfärbung bildet. Hieran schließt sich ein Allegro, das ein neues nationales Thema zuerst vom Orchester ausführen läßt. Durch verschiedene Stadien virtuoser Mittel und bestechender, glänzender Durchführung führt uns der Componist ein Bild nationalen Lebens vor. Nach Erreichung des Glanzpunktes, eines gleichsam berauschenden Jubels, ermattet, ganz charakteristisch, der Flug; die frühere klagende Weise tritt wieder ein und erstirbt in leisen Nachklängen ihr Leben aushauchend. Es sei das Werk hiermit allen Geigenvirtuosen auf das Wärmste empfohlen. — Emanuel Klitzsch.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Dresden.

Da dieser mein erster Musikbericht in schon etwas vorgeschrittene Saison fällt, muß ich mich diesmal begnügen, nur das Interessanteste des bis jetzt Gebotenen herauszugreifen. — Von den sechs Symphonieconcerten, welche die Hofcapelle in jedem Winter veranstaltet, haben bis jetzt zwei stattgefunden. Das erste derselben brachte als Novität unter Leitung von Rietz in meisterhafter Ausführung Raff's Symphonie „An das Vaterland". Dieses Werk ist unter den Erscheinungen der Neuzeit auf symphonischem Gebiete jedenfalls eins der allerbedeutendsten. Erfindung und kühnste Gestaltungskraft, geist- und glanzvolle Instrumentation bekunden durchweg den Meister. Der erste Satz mit seinem stolz wie alter Bardensang dahinrauschenden ersten Thema, der deutsch-sinnigen Gesangsgruppe und seiner großartigen Durchführung dünkt mir vom rein musikalischen Standpunkte der bedeutendste der fünf Sätze, während der vierte (die poetische Benutzung des Arndt-Reichardt'schen Vaterlandsliedes zugegeben) den angedeuteten Inhalt des Programmes am Prägnantesten zum Ausdruck bringt. Voll bitterer Ironie klingt uns hier das bekannte Lied entgegen und wahrhaft erschütternd wirken dazwischen die dröhnenden Mahnrufe der Posaune. Das Hauptmotiv des geistreichen Scherzo's berührt etwas spukhaft und gemahnt mehr an die „wilde Jagd" als an deutschfrisches Waidwerk. Der dritte Satz zeigt seinem Baue nach ziemlich genau das Abbild des Adagio's der neunten Symphonie Beethoven's, die Themen sind liebenswürdig und voll Innigkeit, für die große Breite der Ausführung fast etwas unzulänglich. Ergreifend schön in seiner eindringlichen Melodik und düsteren Färbung hebt der fünfte Satz in Dmoll an, bald aber tritt wie erlösend von den Hörnern getragen ein hoffnungsfreudiger Gedanke in Bdur auf, der schließlich bis zu gewaltigem Fortissimo anschwillt. Mit diesem Fortissimo ist der Höhepunkt des Satzes erreicht, und was nun noch folgt, fällt leider trotz aller rhythmischen Steigerung ab; daß sich überhaupt das nun folgende Allegro trionfante bis zur Breite der Sonatenform versteigt, muß entschieden als bedauerlicher Mißgriff bezeichnet werden; selbst die schließliche sieghafte Wiederkehr des Reichardt'schen Liedes vermag die eingetretene Erlahmung nicht zu heben. Recht beklagenswerth bleibt es, daß eine baldige Wiederholung dieses Werkes den hiesigen Verhältnissen nach nicht möglich ist. — Im zweiten Symphonieconcerte am 6. Dec. kam nach der Mozart'schen Cdur-Symphonie (No. 10 der Härtel'schen Ausg.), welche hier ebenfalls noch nicht gespielt worden war, als zweite interessante Novität W. Bargiel's Prometheus-Ouverture (ebenfalls in Cdur) zur Aufführung. Die Zusammenstellung zweier längerer Werke derselben Tonart ist entschieden zu mißbilligen und dürfte für die zweite Nummer stets zum Nachtheil ausschlagen; im gegebenen Falle war dies doppelt auffällig, da beide Werke äußerst glanzvoll und pathetisch beginnen. Ein breitangelegtes Maestoso eröffnet und beschließt B.'s Ouverture und umrahmt ein in gedrängter Sonatenform gehaltenes Allegro in Cmoll. Die Architektur dieses Allegro's ist zu dürftig: eine Durchführung fehlt ganz und die Hauptgedanken wiederholen sich zu wörtlich. Im Verhältniß zu diesem eigentlichen Hauptsatze der Ouverture erweist sich das erwähnte Maestoso als viel zu breitspurig, zu dickleibig und sein Inhalt für die aufgewendeten Instrumentationsmittel nicht bedeutend genug. Die Themen des Allegro's sind an sich sehr charakteristisch und besonders ist die sogenannte Gesangsgruppe (das erste Mal in Des, bei der Wiederholung in Esdur auftretend) in ihrer drangvollen Innerlichkeit bei wohlthuendster Instrumentation von der schönsten Wirkung, überhaupt macht trotz der angedeuteten Mängel diese Ouverture einen würdigen und bedeutenden Eindruck und können wir Werke dieser Art bei der im Ganzen etwas reactionären Haltung der Programme der Concerte nur mit Freuden begrüßen. Für das nächste Concert (10. Januar) stehen abermals zwei Novitäten in Aussicht: Symphonien von Rietz und von Svendsen. — Am Bußtage veranstaltete Md. Pfretzschner mit der Dresdner Singakademie und dem verstärkten Stadtmusikcorps unter Hinzuziehung einiger anderer künstlerischen Kräfte in der hiesigen Kreuzkirche eine Aufführung des „deutschen Requiems" von Brahms, die sich als recht gelungen herausstellte und für welche Pfr. der Dank aller Kunstfreunde gebührt. Das Werk von Brahms hat schnell Verbreitung gefunden und ich hörte dasselbe mit den höchstgespanntesten Erwartungen. Wenn diese nun auch keineswegs ganz erfüllt worden sind, so muß doch zugestanden werden, daß wir es hier mit einem tiefernsten und weihevollen Werke zu thun haben. Von einer gewissen Monotonie ist dasselbe jedoch nicht freizusprechen. Der Grund hiervon liegt theils im Texte, der zu wenig wirklich gegensätzliche Elemente enthält, wesentlich aber in den musikalischen Themen selbst, die nicht prägnant und zwingend genug sich erweisen, auch finden sich zu wenig wirklich bedeutende und mächtige Höhepunkte, wie beispielsweise die Stelle „Nun Herr, weß soll ich mich trösten" einer ist. Im Ganzen ist die Factur dieses Werkes durchsichtiger und weit weniger launenhaft, als der Name Brahms erwarten läßt. Einzelne Declamationen wirken wunderlich, so die Stelle „und Schmerz und Seufzen wird weg müssen;" Worte dagegen, wie: „sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird" dürften schon an sich für musikalische Behandlung ihre bedenklichen Seiten haben. Trotz alledem würden wir eine Wiederholung dieses Werkes dankbar begrüßen.

Von den Lauterbach'schen Quartett-Soiréen haben bis jetzt ebenfalls zwei stattgefunden, von denen besonders die zweite durch Vorführung eines nachgelassenen Quartettsatzes in Cmoll von Schubert und der großen Fuge Op. 153 von Beethoven das höchste Interesse in Anspruch nahmen. Der Satz von Schubert ist eine herrliche Bereicherung der Quartettliteratur und wird stets von zündender Wirkung sein, zumal seine Form eine concisere ist, als bei vielen andern Schubert'schen Werken. Die Beethoven'sche Fuge hätten wir gern an ihrem eigentlichen Platze, als Schlußsatz des großen Bdur-Quartettes gehört; zwischen dem Schubert'schen Satze und dem virtuos gehaltenen Quintett Op. 33 von Spohr nimmt sie eine etwas befremdliche Stelle ein. Daß sämmtliche Nummern meisterhaft ausgeführt wurden, bedarf kaum der Erwähnung. — Von Concerten auswärtiger Virtuosen sind bis jetzt zwei namhaft zu machen. Dasjenige, welches Frau Mallinger (durch ihre früheren Gastspiele hier in allgemeinster Anerkennung stehend) im Verein mit Frl. Menter und Hrn. J. de Swert unternommen, war ich leider zu besuchen verhindert, doch muß ich berichten, daß dasselbe den gehegten Erwartungen keineswegs entsprochen hat; schon die höchst willkürliche und weitgehende Veränderung des einmal festgestellten Programmes wirkte verdrießlich. — In einem andern Concerte überraschte Frl. Laura Kahrer, eine noch sehr jugendliche Pianistin aus Wien durch die eminente Fertigkeit ihres allerdings von Manierirtheit nicht ganz freien Spieles. Jedenfalls besitzt Frl. K. ein ganz ungewöhnlich bedeutendes musikalisches Talent, dem jedoch sehr zu wünschen ist, daß es nicht auf bedenkliche Abwege geräth. Als bedauerliches Curiosum sei hier noch erwähnt, daß Frau Hellmuth-Bräm, welche die Concertgeberin durch Liedervorträge unterstützte, sich nicht entblödete, in diesem Concerte dem Publicum das „Madle ruck ruck ruck" vorzusetzen(!) —

Für den 14. hat Hr. Rollfuß seine zweite Trio-Soirée angekündigt, welche diesmal lediglich Beethoven'sche Werke enthalten wird. Darüber das nächste Mal. —

B. Pohl. —

Berlin.

Die musikalischen Wogen gehen natürlich hoch, sodaß ein geplagter Musikreporter wahrlich nicht zu beneiden ist, denn er weiß kaum, wo er zuerst hin soll, da des Guten und Schönen viel geboten wird.

Für dieses Mal befinde ich mich noch in einer ziemlich glücklichen Lage; einmal liegt mir nur ob, nachzutragen, was eine andere Feder für den Monat November noch offen gelassen, dann aber wird unser Concertleben wie überall meist durch die Folgen des unglückseligen Krieges in Anspruch genommen. Es sind ja der Thränen so viele zu trocknen, der Schmerzen so viele zu lindern, daß gar nicht Geld genug herbeigeschafft werden kann. An solche Concerte den Maßstab der Kritik zu legen, ist wohl nicht Amt des Berichterstatters, er ist vollkommen beruhigt, wenn er ein volles Haus sieht, und nimmt manchen guten Willen für die That.

Daneben kommen freilich auch vielfache Spenden, welche der Kunst als solcher ihr Opfer darbringen. Dazu rechne ich in erster Reihe die alljährlich im November wiederkehrende Mendelssohnfeier des Stern'schen Gesangvereins. Was dieser Verein leistet, ist bekannt genug, als daß es nöthig wäre, noch ein Wort zu seinem Lobe zu sagen. In der Ausführung des 35. Psalms, einer Motette Veni domine, vom Frauenchor allein gesungen, zweier Chorlieder, des Ave Maria und des Loreley-Finales bewährte der Chor seinen alten Ruf. Was für eine mächtige Wirkung der prächtige Geibel'sche Text des Liedes „Deutschland" in jetziger Zeit auf das Publicum ausüben mußte, liegt auf der Hand, es erhob sich ein wahrer Beifallsjubel. Frau Bellingrath-Wagner aus Dresden war das Sopransolo übertragen worden; ich hörte die Dame zum ersten Male und war überrascht von der heutzutage bei Sängerinnen so selten anzutreffenden musikalischen Correctheit der Ausführung neben trefflichen Stimmmitteln und guter Schule. Soll ich Ihnen auch noch über den Vortrag des Violinconcertes von Joachim schreiben oder von dem wunderbar innigen Gesange seiner Gattin, die außer drei Liedern auch die Arie „Sei stille dem Herrn" aus dem „Elias" spendete? Ich denke die Namen genügen.

Auch der kleine Verein für A capella-Gesang des Md. Kotzold hat seine erste Soirée hinter sich. Diese Concerte bieten ein lebhaftes Interesse dadurch, daß ihr Programm sich aus Gesängen der verschiedensten Jahrhunderte aufbaut und der Zuhörer gewissermaßen die allmählige Entwicklung des Chorgesanges in einzelnen Stadien an seinem Ohre vorüberziehen hört. Es ist das gewiß ein durchaus verdienstliches Unternehmen, um so mehr, als der Verein in Betreff der feinen, fast durchgängig glockenreinen Ausführung hier seines Gleichen kaum finden dürfte.

Soll ich Ihnen über unsere Oper berichten, so befinde ich unbekanntes Menschenkind mich just in derselben Lage wie der jetzt der ganzen Welt bekannte Generalstabsoffizier vor Paris, der auch viel zu oft nur zu melden hat: Nichts Neues vor Paris. Auch in unserer Oper geht Alles seinen gewohnten Gang, und brachte eine kleine Unterbrechung nur der letzte Novembertag, an welchem unser wackerer Baritonist Krause sich vom Publicum, wenigstens für die Oper, für immer verabschiedete. Denn das Gastspiel des Frl. Bubeniszek aus Prag konnte keine Unterbrechung in den ruhigen Verlauf der Opernsaison bringen. Genannte Dame trat zwei Mal für Verdi („Troubadour" und „Traviata") und ein Mal für Gounod (Julia) in die Schranken, und damit ist wohl so ziemlich alles gesagt, was sich sagen läßt, selbst wenn ihre Leistungen bedeutender gewesen wären, als es in der That der Fall war. Muß man nicht an der dramatisch-musikalischen Kunst völlig verzweifeln, wenn trotz aller Proteste der Kritik und der wahren Künstler immer und immer wieder junge Anfänger und solche, die es werden wollen, lediglich auf solchen Pferden in die Arena gesprengt kommen?

Was sonst noch die musikalische Welt unserer Stadt bewegt, das ist natürlich der Jammer an unserer mit so glänzenden Aussichten und großen Hoffnungen in's Leben getretenen Hochschule für Musik. Gerüchte kreuzen herüber und hinüber, doch sieht man im Allgemeinen ziemlich klar. Wollen Sie es auch? Gut: Betrachten Sie gefälligst das Schlußbild in No. 57 eines allbekannten Berliner Blattes, und wenn Ihnen dann noch nicht ein Licht oder vielmehr ein ganzer Weihnachtsbaum aufgehen sollte, dann — ja, dann — kann sich W. Scholz sein Lehrgeld wiederbezahlen lassen. Es ist 'ne alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu. Wann werden wir Männer endlich dahin kommen, uns zu bescheiden und einzugestehen, daß wir nicht die Herren der Schöpfung oder das sogenannte starke Geschlecht sind? Daß Rudorf Berlin verläßt, wer will's ihm verargen? Hoffentlich wird Joachim seinen Unmuth nicht Berlin entgelten lassen, denn das hat ihm wahrlich Nichts zu Leide gethan. Im Uebrigen aber wollen wir hoffen, daß das Zusammentreffen dieser traurigen Vorkommnisse mit der neuen Aera unseres theuren Vaterlandes kein böses Omen sei für die Berliner Musikzustände. — W.

Hamburg.

Unsere Concertsaison ist diesmal so reichhaltig, denn seit Anfang November schon hatten wir jede Woche fast einige Concerte, daß man mit den einfachen Berichten ganze Seiten füllen könnte. Unsere Philharmonischen Concerte entsprechen bekanntlich den Leipziger Gewandhaus-Concerten, nur Schade, daß in den aufgeführten größeren Instrumentalwerken so wenig Abwechslung und Förderung der Neueren vorherrscht. Das Repertoir mit Beethoven und immer Beethoven wird denn doch zur Ungerechtigkeit gegen seine Nachfolger und gegen die Lebenden. Die Direction will nun einmal unter den Neuern und Lebenden an Symphonien nichts Annehmbares entdecken. So sollte man doch z. B. wenigstens die verschiedenen Ouverturen von Schumann noch mehr zur Kenntniß des Publicums bringen.

Am 3. Nov. wurden dem Publicum zwei gute größere Concerte auf einmal geboten. Erstlich gab Frau Mallinger im großen Saale des Conventgartens, unterstützt von Sophie Menter und Jules de Swert ein in jeder Hinsicht brillantes Concert, in welchem die Concertgeberin die Arie aus „Figaro": „Endlich naht sich die Stunde" sowie „Der Vogel im Walde" von Taubert und „Das Mädchen an den Mond" von Dorn vortrug, also offenbar mit besonderem Interesse ihre Berliner Componisten vorführte, dann aber auch noch Schumann („Ich kann's nicht fassen") und Schubert („Die junge Nonne"), Alles selbstverständlich mit hoher Grazie. Frl. Menter spielte Beethoven's Sonata appassionata, Chopin's Valse in Asmoll, Schubert's Militärmarsch und Liszt's Tarantelle mit genialer Virtuosität. Hr. de Swert endlich gab ein Adagio von Molique, eine Phantasie von Servais, ein Air von Bach und Schubert's All'Ongarese. — Daneben bot an demselben Abend der Tonkünstlerverein ein Andante und Allegro von Hartmann für Piano und Violine, vorgetragen von den HH. Mehrkens und Oberdörffer mit vielem Geschmack, und Mozart's Symphonie concertante für Violine und Bratsche mit Begleitung von Streichquartett, zwei Oboen und zwei Hörnern, in welcher die beiden Hauptpartien von den HH. Marwege und Liebermann sichtlich mit großer Liebe vorgetragen wurden. — Zwei Tage vorher gab Hr. Haring wieder eine seiner beliebten Matinéen und am 29. Nov. der Pianist Hr. Ratzenberger ein Concert, in welchem Beethoven, Schumann, Rubinstein, Liszt, Chopin und Kiel vertreten waren. —

M. Th.

Wien.

Die philharmonischen Concerte unter Dessoff's Leitung und die Gesellschaftsconcerte unter der Leitung Hellmesberger's alterniren so regelmäßig, daß wir im Verlaufe von drei aufeinanderfolgenden Sonntagen bereits wieder zwei Concerte der Philharmoniker und dazwischen ein Gesellschaftsconcert bekamen. In dem letzteren wurde der 18. Psalm von Liszt als Novität geboten, ein Tonstück, in welchem die religiöse Stimmung des Textes: „Herr! wie lange willst du meiner so gar vergessen!" den tiefsinnigsten Ausdruck findet. Von ergreifender Wirkung ist das Einfallen des Chors auf die sich wiederholende Frage: Wie lange? Die Fuge ist ein Muster vollendeter, von wirklicher Empfindung beseelter Kunst, ein sprechender Beweis, daß die neuen Meister keineswegs die alten Formen über Bord werfen, sondern sich ihrer ebenso gut, wie die Alten, bedienen, wenn sie in denselben ihren entsprechenden Stimmungsausdruck niederlegen wollen. Wenn von dem Standpunkte der Neuern gegen ältere Formen ja ein Krieg geführt wird, so wird er selbstverständlich nur gegen die leere, nichtssagende, nie aber gegen die erfüllte Form geführt. Außer Liszt's Psalm, dem vom Publicum die günstigste Aufnahme bereitet wurde, brachte das Concert als Eröffnungsnummer Cherubini's Ouverture zu „Medea", ferner eine Arie aus Haydn's „Schöpfung" — letztere um einer Sängerin von gutem Rufe, Frl. Regan, Gelegenheit zu geben, sich in Wien auszischen zu lassen, womit übrigens jedoch keineswegs gesagt sein soll, daß die Sängerin viel Lob verdiente. Die Hauptnummer kam zum Schlusse: Beethoven's Musik zu „Die Ruinen von Athen". Wie bei jeder Aufführung dieses Werkes, der ich bisher beigewohnt, wirkten auch diesmal die zwei Nummern 4 und 5, nämlich der „Chor der Derwische" und der darauf folgende „Türkenmarsch" am Mächtigsten, und beide mußten auch diesmal auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Die Soli wurden von Frl. Regan und Dr. Kraus gesungen (da zischte man aber nicht mehr) und der verbindende Text des Melodrams von unserem bewährten Declamator Lewinsky gesprochen.

Von den beiden stattgehabten philharmonischen Concerten (dem zweiten und dem dritten) war ersteres an Novitäten sehr reichhaltig, letzteres aber im Ganzen viel erfreuender. Im ersteren kam außer Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" eine in Wien noch nicht gehörte Symphonie in Cdur von Haydn zur Aufführung, ferner Bruch's „Priesterin der Isis in Rom" und eine neue Symphonie von Julius Zellner. Die Symphonie von Haydn wirkt in ihrer Frische wie ein schöner heiterer Frühlingstag; am meisten wohlverdienten Beifall hatte der Variationensatz. Der Gesang von Max Bruch ist leider eine sehr ermüdende und lästige Composition. Lingg's Poesieen, deren Vorzug besonders in ihrem Ideenreichthum liegt sowie in einem an Platen erinnernden strengen Bau des Verses, bieten dem Musiker wohl schwerlich viel Anhaltspunkte zur Ausströmung seiner Empfindungen. Der Versuch, den Bruch mit der Isispriesterin gemacht hat, ist gänzlich fehlgeschlagen, und aller Aufwand des neueren Orchesters ist nicht im Stande, die Ideenarmuth und Empfindungslosigkeit seines musikalischen Ausdruckes zu decken.

Nicht weil Julius Zellner ein Wiener, also unser Landsmann ist, gestaltet sich mein Urtheil über seine Symphonie günstiger; denn was das Publicum betrifft, so zollte es auch der Isispriesterin Beifall, obwohl es zweifelhaft bleibt, ob dies aus Gutmüthigkeit geschah, oder ob der Beifall Frl. Burenne galt. Auch erkläre ich sogleich, daß Zellner kein Componist nach meinem Sinne ist, denn es fehlt ihm Originalität. Aber er lehnt sich an gute Vorbilder (Beethoven, Schumann ganz besonders) und tritt schlicht auf, giebt sich wie er ist, ohne Prätension. Einiges Hübsche enthält jeder der vier Sätze, aber jeder enthält auch Manches, und mancher Vieles, was die Einheit des Eindruckes stört, und was man lieber beseitigt sehen möchte. Der beste Satz ist der zweite. Zu sehr zerrissen ist das Scherzo, und auf ein zu banales, dabei bizarres Thema, das nur allzu stark an Offenbach erinnert, ist der sonst lebhaft durchgeführte vierte Satz gebaut. Wenn man den ersten besten Gedanken ohne Wahl hinschreibt, so kann's freilich nicht anders sein. Bei alledem ist Zellner ein junger Mann, dem man Begabung nicht absprechen darf und es ist gar wohl möglich, daß er sich noch kräftigt, sich mehr auf eigene Füße stellt und uns in Zukunft als ein gereifterer Künstler entgegentritt. Mich soll's freuen; das Publicum hat es dem Landsmann gegenüber an theilnehmender Ermunterung nicht fehlen lassen.

Mit Cherubini's Ouverture zu den „Abenceragen", welche ich der Medeaouverture bei Weitem vorziehe, ward das dritte philharmonische Concert eröffnet. Außer dieser kam in demselben Concerte die Ouverture zum „römischen Carneval" von Berlioz zur Aufführung. Das Tonstück erfreute sich der allgemeinsten, einstimmigsten Anerkennung, wie sehr auch die Einellen anfänglich Einige, die dasselbe etwa zum ersten Mal hörten, befremdet haben mögen. Zwischen beiden Ouverturen stand das Cmoll-Concert von Beethoven, vorgetragen von dem feinfühligen blinden Joseph Labor. Es ist mir nicht genau erinnerlich, ob dieser Künstler in Ihrem Bl. schon einmal gebührende Würdigung erfahren hat; so viel ist gewiß: man kann von ihm des Guten nicht zu Viel sagen. Zwar daß er einen wunderbar weichen Anschlag besitzt, eine bis auf's Feinste ausgeglichene Schnelltechnik im Passagenwerk, ein gedrungenes und kräftiges Accordenspiel, ein bis zur Unhörbarkeit verhauchendes Piano, das sind äußere Vorzüge, Vorzüge, die sich zum Theil durch Fleiß und anhaltende Uebungen erwerben lassen. Was man sich aber nicht erwerben kann, sondern von der Mutter Natur erben muß, das sind Labor's innere Vorzüge, sein Gemüth, seine Poesie, woraus ein so gefühlvoller Vortrag wie er ihn besitzt, allein erklärt werden kann. Labor gehört nicht zu den großen Virtuosen ersten Ranges, schon seine Blindheit hindert, dies jemals zu erreichen; er hat das aber auch gar nicht nöthig, denn er steht auch so in erster Reihe, natürlich, wenn die Virtuosität nicht als Selbstzweck angesehen, sondern die Vollendung der Technik dem Dienste wahrer Kunst geweiht wird. Labor singt auf dem Clavier, und daher seine größte Stärke da, wo andere, selbst große Künstler ihre Schwäche haben, nämlich im Adagio. Labor weiß sich mit edler Selbstverleugnung bescheiden zurückzuziehen, wo der Tondichter einem andern Instrumente etwas zu sagen giebt, was ja in dem betreffenden Momente wichtiger ist, als etwa die Passage, die er eben auf dem Clavier auszuführen hat; er ordnet sich bescheiden dem Ganzen unter, weil es ihm mehr um vollendetste Wiedergabe der Intentionen des Componisten zu thun ist, als darum, mit einigen überlauten Passagen zu glänzen. Doch genug von ihm. Denn er ist auch als Mensch so bescheiden, daß er es mir vielleicht übel nimmt, so viel über ihn gesagt zu haben.

Den Schluß des Concertes bildete Schubert's an Längen bekanntlich reiche, nichts desto weniger entzückende Cdur-Symphonie.

Bevor steht uns die Aufführung einer neuen Oper „Judith" von Doppler und eine Beethovenfeier in großem Style. —

Eduard Kulke. —

Prag.

Gewisse Kunstgenüsse kann man nie satt bekommen, und soviel auch davon geboten werden mag, es ist stets zu wenig. Dies gilt z. B. von dem Florentiner Quartett von J. Becker, welches hier nach Jahresfrist abermals dieselbe enthusiastische Aufnahme fand und wenn möglich, die Anzahl seiner Verehrer noch vermehrt hat. Das

Zusammenspiel der vier Herren grenzt an's Unglaubliche. Ein Strich, ein Ton, eine Seele. Dabei ein Vortrag, der gegen früher an Markigkeit und Kraft noch bedeutend gewonnen hat, sodaß von der gefürchteten Süßlichkeit kein Schatten mehr zu entdecken ist. Das Quartett hat nun die Höhe seiner Vollendung erreicht, möge es auf diesem Standpunkte bleiben. Am 9. d. M. bildete das Programm ein Haydn'sches Quartett in Gdur No. 61, welches so ganz im Geiste jener Zeit aufgefaßt war, daß man sich unwillkürlich den liebenswürdigen Großvater mit Zöpfchen und Perrücke vorstellte, wie er den Kindern erzählt und mit ihnen spielt. Die zweite Nummer brachte Rubinstein's Op. 17 No. 2 in Emoll, ein großartig angelegtes, herrliches Werk mit edlen Cantilenen, überraschenden Uebergängen, Modulationen und vorzugsweise Imitationen der vier Instrumente. Das Scherzo mit seinem, Rubinstein eigenthümlichen Rhythmus, und das blos aus Imitationen zweier Figuren bestehende Trio mußten wiederholt werden. Das Adagio, vor zwei Jahren vom Müller'schen Quartett als „Sphärenmusik" gespielt, verdient diesen Namen vollständig und ist eine wahre Perle, vielleicht ohne Gleichen. Dem schließt sich ein stürmisches Allegro an, das mit ganz modernem Schlusse das Meisterwerk beendet. Den Schluß dieses genußreichen Abends bildete Beethoven mit seinem Adur-Quartett (Op. 18 No. 5). Es genüge zu erwähnen, daß auch diesem Heroen vollständig Genüge gethan wurde, sowie, daß Beifall und Hervorrufe selbstverständlich den herrlichen Leistungen entsprachen. — Am 10. war das zweite Concert mit demselben Erfolge, und die Beliebtheit der Quartettgesellschaft läßt sich daraus ermessen, daß, einem allgemein ausgesprochenen Wunsche zufolge am 15. noch ein drittes Concert mit lediglich Beethoven'schen Werken stattfinden sollte. Das Programm des zweiten enthielt Mozart's Fdur-Quartett No. 8, Beethoven's Ddur Op. 18 No. 3 und Mendelssohn's Op. 44 No. 3 Esdur. Die Scherzi der zwei letztgenannten Werke mußten repetirt werden, und die Bereitwilligkeit, mit der die Herren den Forderungen des Publicums nachkamen, trug natürlich auch das Ihrige zur Beliebtheit derselben bei. — (Schluß folgt.) H. Kafka.

Mainz.

Unter den vielen Aufführungen Beethoven'scher Werke, welche allenthalben zur Feier seines hundertjährigen Geburtstages veranstaltet worden sind, dürften vor allen Dingen diejenigen der Missa solemnis eine noch viel weiter tragende Bedeutung haben, als die einer bloßen Feier des Tages, und deßhalb besonderen Anspruch auf Anerkennung haben. Eine solche zu den würdigsten Huldigungen für den Beethoven'schen Genius gehörende Aufführung der Missa solemnis hat soeben in Mainz stattgefunden. Den seitherigen musikalischen Verhältnissen unserer Stadt gegenüber ist die Vorführung grade dieses Werkes als ein eminenter, zu den besten Hoffnungen berechtigender Fortschritt zu begrüßen. Es ist schwer zu sagen, wem in solchem Falle das meiste Verdienst zufalle, dem Dirigenten, der sich persönlich so ungewöhnlichen Anstrengungen unterzieht, oder dem Vereine, der, ohne übermäßig stark zu sein, die geistige Spannkraft besitzt, ein solches Werk, welches die darauf verwandte Mühe keineswegs so rasch belohnt, als es sonst den Wünschen des leichtlebigen Rheinländers zumal entspricht, einzustudiren. Die Mainzer Liedertafel unter ihrem bewährten Führer Fr. Lux hat dies zu Stande gebracht und wir dürfen nicht anstehen, einen Verein, der sich den höchsten Aufgaben der Kunst zuwendet und sich befriedigender Ausführung gewachsen erweist, als eingetreten unter die Vereine ersten Ranges zu betrachten, als ein Verein, der in dem Beweise seines Einflusses eine ächt künstlerische Mission erfüllt.

Der Eindruck der in Rede stehenden Aufführung war ein wahrhaft feierlich erhebender und wird gewiß in der andächtigen Zuhörerschaft Wurzeln zu vertiefterem geistigerem Kunstinteresse geschlagen haben. Die Chöre waren fest und feurig studirt, das Orchester that seine Schuldigkeit, und Herr Concertm. Pöpperl excellirte durch den vom Publicum mit Applaus belohnten poesievollen Vortrag des Violinsolo's im Benedictus. Die schwierigste Aufgabe hat aber bekanntlich das Quartett der Solisten, und darunter wiederum der in der höchsten Stimmlage geschriebene Sopran. Die Vertreterin desselben, Frau Kapellmeister Freudenberg aus Wiesbaden hat daher in der That Anspruch auf besondere Anerkennung für die durch glockenreine und geschmackvolle Intonation und ungeschwächte Ausdauer in Frische und Kraft der Stimme ausgezeichnete Durchführung ihrer Partie. Nicht minder tüchtig mußte die Leistung der übrigen Solisten, des Frl. Bartoldi (Alt) sowie der HH. Borchers vom Wiesbadener Theater und Reiß aus Mainz Demjenigen erscheinen, der die rhythmischen und Treff-Schwierigkeiten in Anschlag bringt, welche grade die Mittelstimmen für gesangliche Behandlung, wenn auch weniger anstrengend, so doch sehr spröde machen. Kurz, es war eine würdige Beethovenfeier, geweiht durch die anstrengendsten Vorbereitungen aller Betheiligten und durch eine dem Ernste des Werkes und der gegenwärtigen Zeit entsprechende Enthaltsamkeit von allen auf bloßen Effect berechneten Kunstgriffen. — Wo....

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Aufführungen.

Amsterdam. Am 15. erstes Concert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst: Missa solemnis, Finale aus „Fidelio" und neunte Symphonie von Beethoven. —

Augsburg. Aus dem vorigen Monate ist noch nachträglich ein Concert des Oratorienvereins zu registriren, dessen Programm u. A. Schumann's „spanisches Liederspiel" mit den Damen Stieber und Preiß und den HH. Huber und Hasselbeck, den „Liederkreis" (Wallenreiter), die Emoll-Variationen (Frau Hallwachs-Heintz) und das Bdur-Trio Op. 97 von Beethoven enthielt. —

Berlin. Nach vierjähriger Abwesenheit trat kürzlich Frl. Menter wieder auf, zuerst, wie schon gemeldet, in einem Concerte der königl. Capelle, sodann am 5. in einem eignen Concerte. Im letztern spielte sie Beethoven's Appassionata, mit Tausig zusammen Schumann's Bdur-Variationen, sowie Compositionen von Liszt, Rubinstein und Chopin. — Am 7. fand das Concert Reichardt's statt, welches u. A. von Frau Schumann und dem Violoncellisten Müller unterstützt wurde. Beethoven's Sonaten Op. 53 und 69 kamen zu Gehör. — An demselben Tage Beethovenfeier des philharmonischen Vereins unter Direction des Kammerm. Hillmer: Coriolan- und dritte Leonoren-Ouverture sowie durch Scholtz und de Ahna die Kreuzersonate. — Am 8. erstes Concert des „Cäcilienvereins" unter Holländer's Leitung: Chöre von Beethoven, Rheinberger, Bierling und Holländer. — Am 10. dritter Quartett-Abend Joachim's. Ein neues Streichquartett von Kiel, welches neben Haydn's Ddur-Quartett und Mendelssohn's Bdur-Quintett aufgeführt wurde, erregte allgemeines Interesse. Der nächste und letzte Abend wird ausschließlich Beethoven'sche Werke bringen. — Am 10. brachte Bilse in seinem Concerte Wagner's „Walkürenritt", der, mit der größten Begeisterung aufgenommen, da capo gespielt werden mußte. —

Bremen. Am 6. drittes Privatconcert mit Frl. Hänisch und dem Violoncellisten Lübeck: Schumann's Dmoll-Symphonie, Ouverturen zu „Leonore" No. 3 von Beethoven und „Im Hochland" von Gade, Violoncellconcert von Goltermann, Phantasie von Servais, Lieder ꝛc. —

Brünn. Der Männergesang-Verein hielt am 4. sein zweites diesjähriges Concert ab, zu welchem Hr. J. Kral vom k. k. Hofoperntheater in Wien gewonnen worden war. Das Programm bestand aus: Festouverture mit Chor über das „Rheinweinlied" von Schumann, Nachtgesang im Walde von Schubert, Chor der Schar-

woche von Gretry, „Das Liebesmahl der Apostel" von Wagner und Soli auf der Viola d'amour von J. Kral. Derartige Programme verdienen Nachahmung! — Am 18. Concert des Florentiner Quartett-Vereins von Jean Becker. Folgende drei Werke bildeten das Programm: Quartett in Fdur Op. 41 No. 2 von Schumann, Quartett in Cmoll Op. 17 No. 2 von Rubinstein und Quartett in Esdur Op. 44 No. 3 von Mendelssohn. —

Brüssel. Am 11. drittes populäres Concert: Beethoven-Ouverture von Lassen, Cmoll-Symphonie, Coriolan- und Leonoren-Ouverture von Beethoven rc. —

Cöln. Am 13. erster Musikabend des Tonkünstlervereins: Variationen von Brahms, Clavier-Quartett von Kiel, Andante und Scherzo für Streichquartett von Köttlitz rc. —

Detmold. Am 11. sechstes Abonnementconcert: Pastoral-Symphonie und Violinconcert von Beethoven, Rosamunden-Ouverture von Schubert, Frauen-Quartette von Schumann rc. —

Eisleben. Trotz aller Beschränkung von Concertlocalitäten (denn solche sind sämmtlich zu Lazarethen eingerichtet) machte es Md. Rein doch möglich, den 17. December nicht ganz spurlos vorübergehen zu lassen. Es fand deshalb zu Ehren des großen Meisters eine kleine Beethoven-Feier in würdiger Weise statt, die aus Chor- und Sologesängen sowie Clavier-Compositionen für zwei und vier Hände und einem mündlichen Vortrag durch Hrn. Rein „Beethoven als Mensch und Künstler" bestand. Die Feier, so einfach sie war, hatte nicht verfehlt, eine gehobene Stimmung im Publicum hervorzubringen.—

Eßlingen. Der Oratorien-Verein brachte am 11. Mendelssohn's „Athalia" mit Ed. Devrient's verbindenden Worten recht gelungen zur Aufführung. —

Florenz. Die Societa Lirica bereitet eine Aufführung von Bruchstücken des „Lohengrin" vor. —

Frankfurt a. M. Auch hier ist das Beethovenfest in würdigster Weise gefeiert worden. Das Programm war folgendes: Am 9. Vortrag Prof. Riehl's aus München über Beethoven; am 12. Concert des Rühl'schen Gesangvereins: Prolog von Hornfeck, Coriolan-Ouverture, Liederkreis (Vogl aus München) und Cdur-Messe; am 16. Museumsconcert mit dem Cäcilienverein: Ouverture Op. 124, Violinconcert (Heermann), Theile der Ddur-Messe, Chorphantasie (Wallerstein) und Cmoll-Symphonie; am 17. „Fidelio" und am 19. Kammermusik: Septett, Adur-Violoncell-Sonate (Müller und Wallerstein) und Cmoll-Quintett Op. 59. —

Genf. Der für die musikalische Welt so bedeutungsvolle 17. December wurde auch dort durch ein großes Concert unter Leitung des Hrn. Hugo v. Senger und unter Mitwirkung von Jaell zum Andenken Beethoven's veranstaltet. Zur Aufführung gelangten: Hymne nach Op. 32, die ganze Egmont-Musik, ein Chor und das zweite Finale aus „Fidelio" sowie durch Jaell das fünfte Clavierconcert in ganz vorzüglicher Weise. —

Graz. Am 5. kam in einem Concerte eine dramatische Cantate „Columbus" von Herzogenberg mit günstigem Erfolg zur Aufführung. —

Halle. Am 17. Soirée der Singakademie unter Direction des Md. Voretzsch: Herbst und Winter aus Haydn's „Jahreszeiten" sowie Bdur-Symphonie von Beethoven. —

Jena. Das vierte und fünfte akademische Concert galten der Säcularfeier Beethoven's. Das Programm am 21. enthielt: Beethoven-Ouverture von Lassen, „Beethoven" Prolog von J. Grosse (Secretair der Schillerstiftung), das Violinconcert (Kömpel), die Chor-Phantasie (Lassen) und die Eroica; und am 22.: Die Serenade für Violine, Viola und Violoncell (Kömpel, Naumann und Demunk), die Lieder aus „Egmont", „Mignon" und Schottische Lieder (Frl. Formanek), die Violoncell-Sonate in Adur (Lassen und Demunk) und das Bdur-Trio (Lassen, Kömpel und Demunk). —

Leipzig. Am 22. zehntes Gewandhausconcert mit dem Violinisten Lotto: Pastorale aus Bach's Weihnachts-Cantate, Weihnachtslied von Schröter, Violinconcert (Mscrpt.) von Lotto, Dmoll-Symphonie von Schumann rc. —

London. Die Montags-Concerte fahren mit Beethoven fort. Die letzten Quartette kommen mit Joachim nach Neujahr zur Aufführung. — Am 30. v. M. Messias-Aufführung durch Leslie mit den Solisten Tietjens, Trebelli, Reeves und Foli. — Die Sacred harmonic Society brachte Händel's „Judas Maccabäus". Derselbe Verein gedenkt am 16., 19., 21. und 23. Juni nächsten Jahres ein großes Händelfest (das fünfte) im Crystallpalast abzuhalten. —

München. Die ursprünglich beabsichtigte größere Beethoven-Feier ist sehr zusammengeschmolzen: Für den Vorabend war eine Kammermusik-Aufführung, am Festtage selbst eine Aufführung der Cmoll-Symphonie und Ddur-Messe im Hoftheater angesetzt. —

Oldenburg. Am 9. Aufführung des Singvereins zum Gedächtniß der gefallenen Krieger: Requiem von Brahms. —

Pest. Am 16. fand das große Beethoven-Fest-Concert unter Liszt's Leitung bei colossalem Andrange von Seiten des Publicums statt. Die neunte Symphonie wurde mit solcher Präcision dort noch nie zu Gehör gebracht. Liszt's Beethoven-Cantate ging ebenfalls vortrefflich und hatte großen Erfolg. — Sehr interessant sind die Matinéen, welche bei Liszt jeden Sonntag stattfinden. In den zwei letzten spielten die Gebr. Thern mit außerordentlichem Succes. —

Petersburg. Das schon gemeldete Glinka-Concert verlief mit dem größten Erfolge und brachte dem Dirigenten Balakireff einen Lorbeerkranz ein. — Wieniawski hat auf den 11., 18. und 25. d. M. Kammermusik-Matinéen angekündigt. — Classische Vocal-Aufführungen durch den Annen-Verein (Dirigent Kahle) haben am 1. begonnen. —

Prag. Am 17. Beethoven-Feier zum Vortheile des Pensionsfonds der Professoren am Conservatorium unter Leitung von Krejci und unter Mitwirkung der Prof. König und Sladek sowie der das Conservatoriumsorchester bildenden Zöglinge: Erste Leonoren-Ouverture, Prolog, vorgetr. von Prof. Kühns, Phantasie für Oboe concertante von O. Spindler (E. König), Concertstück für Contrabaß von Ed. Stein (Jos. Sladek), zwei Sätze aus dem Gmoll-Concert für Oboe und Streichorch. von Händel und Beethoven's Sonate in Ddur Op. 8 in 7 Sätzen, für Orchester symphonisch einger. von Gustav Janke. —

Rostock. Am 9. Concert der Singakademie: u. A. Symphonische Dichtung für Solo, gemischten Chor und Orchester von Roda. —

Schwerin. Am 3. erstes Abonnementconcert unter Schmitt's Leitung mit Frl. Brandes und Hill; u. A. Schumann's Amoll- und Weber's Fmoll-Concert und Caprice von Schmitt. —

Wien. Der vierte Abend J. Becker's brachte die Quartette Gdur von Mozart, Esdur Op. 74 von Beethoven und Dmoll von Schubert. — Am 23. Aufführung des „Paulus" durch den Mendelssohn-Verein „Haydn". — Das Programm des dritten philharmonischen Concerts lautet: Ouverturen zu „Abencerragen" von Cherubini und „Römischer Carneval" von Berlioz, Cmoll-Concert von Beethoven und Cdur-Symphonie von Schubert. —

Wiesbaden. Am 17. im Hoftheater zu Beethoven's Säcularfeier: Prometheus-Ouverture, Cmoll-Symphonie, Prolog und verschiedene Sätze aus der 2., 3., 4., 7., 8. und 9. Symphonie. Der Prolog und das die einzelnen Symphonie-Sätze verbindende Gedicht von Bernhard Scholz wurde abwechselnd von Frl. Wolff und Hrn. Maximilian gesprochen. Merkwürdiges Charivari! —

Personalnachrichten.

— Joachim wird in Petersburg und Odessa erwartet, von wo er nach London engagirt ist. —

— In letzter Zeit concertirten: Vogl sowie Frau Peschka und Frau Artot in Frankfurt a. M., Wallenreiter in Augsburg, die Pianistin Menter in Berlin, Rubinstein in Odessa, Stockhausen und Frau Norman-Neruda in London und Ad. Blaßmann in Leipzig. —

— Der Oberregisseur des Wiener Hofopertheaters Johann Schober tritt nach 35jähriger Dienstzeit von Neujahr ab in Ruhestand.—

Neue und neueinstudirte Opern.

— Im Berliner Opernhause gestaltete der Zufall kürzlich insofern eine förmliche Wagnerwoche, als am 5. „Lohengrin", am 9. „Meistersinger" und am 11. „Tannhäuser" aufgeführt wurden.—

— Langert's neue Oper „Dornröschen" ist dem Vernehmen nach von der Leipziger Bühne zur Aufführung angenommen und beabsichtigt der Componist selbst die Vorbereitungen zu leiten. —

Vermischtes.

— Gewissermaßen als Nachfeier unserer genußreichen Woche fand Montag den 19. noch eine Beethovenfeier in Joh. Zschocher's Musikinstitut in Leipzig statt. Mit Ausnahme der HH. Violinist Hermann und Violoncellist Riedel trugen nur Schülerinnen und

Schüler der Anstalt die einzelnen Piecen vor. Das Programm (nur Werke Beethoven's enthaltend) lautete: Trio Op. 70 (die Clavierpartie von einer Schülerin entschieden sehr verdienstlich ausgeführt), Polonaise Op. 42 zu vier Händen, Bußlied von Gellert, Thema und Variationen aus Op. 47, Sonate Op. 31 No. 3, 3. Satz, zwei Märsche zu vier Händen, Op. 45, No. 2 und 3, „Mignon" von Göthe und Sonate Op. 53, erster Satz. Diese Aufführung legte abermals Zeugniß ab von den ausgezeichneten Resultaten, welche das Institut erzielt und Angesichts derer man nur wünschen kann, daß sich dasselbe zu immer höherer Blüthe und Bedeutung entfalten möge. —

— Die Londoner politische deutsche Zeitung „Hermann" widmet am 17. Beethoven einen größeren, seine Mission mit großer Wärme skizzirenden Leitartikel. —

—*— Der Berliner Tonkünstlerverein hat vor Kurzem seinen Bericht über das Vereinsjahr vom 1. October 1869 bis ult. September 1870 veröffentlicht. Nach demselben zählt der Verein jetzt (8 Ehrenmitglieder eingerechnet) die höchst ansehnliche Anzahl von 132 Mitgliedern; der Vorstand, außer welchem besondere Literarische, Prüfungs-, Concert- und Revisions-Commissionen thätig waren, besteht aus den HH. Dr. Alsleben, Pfeiffer, Schulz I., Martin, Lutz und Eichberg, und das Vereinsvermögen (die Krankenkasse mit ungefähr 600, die Wittwenkasse mit ca. 750 und die Sterbekasse mit etwa 85 Thlrn. eingerechnet) aus ungefähr 1500 Thlr. Außerdem verfügt der Verein über eine durch Schenkungen sich fortwährend vergrößernde Bibliothek. Zu Gehör gebracht wurden in 8 öffentlichen Concerten und Soiréen 15 größere und kleinere Stücke von W. Taubert, ferner Trio's von Link, L. Thiele und Brahmmüller, Sonaten von Brahmüller und Rhode, Streichquartette von L. Hoffmann und Kiel, ein neues Clavierquartett von Kiel, Violinsonaten von Rubinstein, Eichberg und B. Härtel, eine Violoncellsonate v. Reinecke, Duo v. Rheinberger, Variationen von J. Schäffer, Quintett sowie 4 Stücke für Clarinette und Viola von Schumann, Lieder von Liszt (5), Schumann, Rubinstein Hrm. Schäffer, A. Beit, Grüel und 3 vierstimmige Lieder von L. Hoffmann, und außerdem eine große Anzahl neuer und älterer Compositionen in 9 nicht öffentlichen Soiréen. Sodann hielten 13 kunstwissenschaftliche Vorträge die HH. Tiersch, Lackowitz, Alsleben, Schulze, Eichberg, Mendel, Dorn und Billert. Der Verein entwickelte überhaupt nach Innen wie nach Außen eine sehr lebendige und rührige Thätigkeit, namentlich im Interesse des Verbandes der Deutschen Tonkünstlervereine, sandte zur Tonkünstlerversammlung in Weimar eine stattliche Repräsentation und entfaltete im Interesse einer großartigen Berliner Beethovenfeier bereits seit Beginn des Jahres eine energische Thätigkeit, welcher leider der Krieg ein unerwartetes Ziel setzte, führte aber sonst trotz desselben seine Wirksamkeit in einem für die Lebensfähigkeit des Vereins sehr günstiges Zeugniß ablegenden Grade weiter. —

Ungedruckte Musikerbriefe.

Ein Brief von L. v. Beethoven an den Dichter der „Adelaide".

Verehrungswürdigster

sie erhalten hier eine Kompositiom von mir, welche bereits schon einige Jahre im stich heraus ist, und von welcher sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wissen. mich entschuldigen, und sagen, warum ich ihnen etwas widmete, was so warm von meinem Herzen kam, und ihnen gar nichts davon bekannt machte, das kann ich nicht, vieleicht dadurch, daß ich anfänglich ihren Aufenthalt nicht wußte, zum Theil auch wieder meine schüchternheit, daß ich glaubte, mich übereilt zu haben, ihnen etwas gewidmet zu haben, wovon ich nicht wußte, ob es ihren Beyfall hätte.

Zwar auch jetzt schicke ich ihnen die Adelaide mit ängstlichkeit, sie wissen selbst, was einige Jahre bey einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen, je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine ältern Werke. — mein heißester Wunsch ist befriedigt, wenn ihnen die Musikalische Komposizion ihrer himmlischen Adelaide nicht ganz mißfällt, und wenn sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches gedicht zu schaffen, und fänden sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir folglich zu schicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, ihrer schönen Poesie nahe zu kommen. — Die dedikation betrachten sie theils als ein zeichen des Vergnügens, welches mir die Komposizion ihrer A. gewährte, theils als ein zeichen meiner Dankbarkeit und Hochachtung für das Seelige Vergnügen, was mir ihre poesie überhaupt immer machte und noch machen wird. —

erinnern sie sich bey Durchspielung der A. zuweilen

Wien 1800 am 4ten August.

ihres sie wahrhaft verehrenden Beethoven.

Kritischer Anzeiger.

Patriotische Gesänge.

H. Karow, Deutschland's Schlachtruf auf Frankreichs Kriegserklärung. Für gemischten Chor. Potsdam. Aug. Stein. 2 Sgr.; 30 Expl. 1 Thlr.

G. Rebling, Op. 30. **Kriegslied gegen die Wälschen** für Männerchor. Magdeburg. Heinrichshofen. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

F. X. Chwatal, Op. 199. No. 2. **Dem Vaterlande.** Für Männerchor. Ebend. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

J. Hey, Dem einigen Deutschland! Vier Männerquartette mit Begl. des Pfte ad lib. München. Aibl. Part. 1 Thlr. Stimmen $\frac{1}{2}$ Thlr.

H. Zopff, Op. 23. **Deutscher Triumphgesang.** Für Männerchor und Blasinstr. Leipzig. Kahnt. Part. u. Stimmen. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

J. F. Petri, Deutsches Jubellied. Für Männerchor. New-york. For sale by the Composer No. 9 E. 14 th. Str.

Eins, frei und stark. Deutsche Volkshymne. Für Männerchor u. Begl. ad libitum. Berlin. Hasselberg.

Fr. Hartz. 1870. **Zwölf Kriegslieder** für das deutsche Volk und seine Schulen. Zweistimmig ohne Begl. Salzwedel. Franzen u. Grosse. 1 Sgr.

P. Kleinert, Sechs Kriegslieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Berlin. Kastner.

O. Kolbe, Op. 11. **Zum heiligen Krieg.** Für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Berlin. Lipperheide. 3 Sgr.

A. Deprosse, Kriegergruß. Für eine Singst. oder einst. Chor mit Begl. des Pfte oder Blasinstr. Ebend. 1 Sgr.

V. E. Becker, Das deutsche Plebiscit. Für Männerquartett. Ebend. 1 Sgr.

——— **Gebet.** Für Männerquartett. Ebend. 1 Sgr.

Fr. Abt, Das Herz der Welt. Für Männerquartett. Ebend. 1 Sgr.

E. Methfessel, Der Schwur des Vater Rhein. Für Männerquartett. Ebend. 1 Sgr.

——— **Laß deine Banner fliegen.** Für Männerquartett. Ebend. 1 Sgr.

W. Speidel, Op. 42. **Soldatenabschied.** Für Männerquartett. Ebend. 2 Sgr.

C. Matys, Am sechsten August 1870. Für Männerquartett. Ebend. 2 Sgr.

Gottfr. Weiß, Auf Frankreichs Kriegserklärung. Für Männerchor. Ebend. 1 Sgr.

C. Grüel, Op. 12. Gebet vor der Schlacht. Für Männerquartett. Ebend. 1 Sgr. —

Die großen politischen Ereignisse, welche soeben die ganze Welt bewegen, haben, wie die vorstehend verzeichneten Gesänge bestätigen, auch die musikalischen Federn nicht ruhen lassen. Der größere Theil desselben liefert den Beweis, daß der geistige Fond oder doch die Macht der patriotischen Begeistrung mit denselben kriegerischen Eigenschaften gleichen Schritt hält, und wenn man nur die Titel liest, so fühlt man sich schon nicht wenig erhoben und begeistert und ist geneigt zu glauben, daß alle unsere deutschen Kunstgenossen ebenfalls mit unwiderstehlichem Elan zum Schwert gegriffen haben, um den unruhigen Nachbar endlich einmal gründlich zur Ruhe bringen zu helfen. Nun, hoffentlich wird dies nicht erst nöthig; hoffentlich genügt es, daß unsere Dichter und Componisten ihrem patriotischen Pegasus an dem von unseren unbesiegbaren deutschen Helden so sicher geschützten häuslichen Heerde in süßer Ruhe die Zügel schießen lassen. Hoffentlich ist die Zeit möglichst nahe vor der Thür, wo uns die Ereignisse den schwererkauften Friedenspreis bringen und wir nur noch nöthig haben, unseren heimkehrenden Siegern dithyrambische Loblieder zu singen, wofür u. A. Petri und Zopff durch Triumpf- und Jubelgesänge Sorge getragen haben, und in Ruhe und Frieden unser in der ebenfalls vorstehend verzeichneten Incognito-Volkshymne besungenes deutsches Parlament auszubauen.

Die patriotischen Gefühle der musikalischen Staatsbürger des neugeborenen deutschen Reichs machen sich überhaupt in diesen Gesängen in den verschiedensten Formen Luft. Karow verlangt z. B., daß an Deutschlands Schlachtruf, da er denselben für gemischten Chor geschrieben, unsere Frauen und Kinder theilnehmen, Gartz hat seine Kriegslieder für die deutschen Schulkinder bestimmt, die anderen Componisten dagegen haben fast alle Männerchöre gewählt, zu denen auch bis aus New-York ein warmbeseeltes Jubellied herübergeschwommen ist, und nur wenige begnügen sich mit einer Stimme. Der größte Theil aller dieser Gesänge strebt vor Allem einen populären Character an, ist dem entsprechend in einfach schlichten Tonweisen oder liebgewordenen Liedertafelwendungen gehalten, und hat in Rücksicht hierauf auch die Kritik ihren Standpunkt zu modificiren. In dieses Genre gehören größtentheils diejenigen 10 Lieder von Deprosse, V. Becker, Abt, Methfessel, Speidel, Mathys, Weiß und Grüel, welche einer von Lipperheide in Berlin unter dem Titel: „Lieder zu Schutz und Trutz" zum Besten verwundeter und erkrankter Krieger edirten Sammlung patriotischen Gesänge entnommen sind. Von diesen geben wir den Vorzug den Liedern von Deprosse wegen geschlossner, volksthümlicher Haltung und nicht uninteressanter Erfindung, von Methfessel wegen ziemlich kräftigen Aufschwunges und von Kolbe (abgesehen von dem abfallenden Schlusse) wegen wohlthuender Wärme. In den übrigen ist zwar einzelnes Frische, aber Phrase und declamatorische Willkür schwächen fast bei allen den Eindruck zu stark ab, und nur Abt weiß durch seine weltbekannte Routine noch einigermaßen das Interesse zu fesseln. Indessen mögen sich die Liebhaber dieses Genre's deßhalb nicht abhalten lassen, zu prüfen, ob sich auch den übrigen interessantere Seiten abgewinnen lassen. — Recht anspruchslos gewinnend sind die ein- und zweistimmigen Schulkriegslieder von Gartz, der Volkston ist in den vom Herausgeber componirten, abgesehn von einzelnen unausgeprägteren Stellen glücklich getroffen; auch begegnet man guten Bekannten, wie der „Wacht am Rhein." „Nach Beendigung des letzten Verses (von No. 2) ruft die ganze Klasse Hurrah!" Dieses Lied wird sich gewiß besonderer Gunst seitens der lieben Schuljugend erfreuen. — Karow bemüht sich ebenfalls, für Bodenstedt's „Schlachtruf" den populären Ton zu treffen, hat sich aber vom Organistenstyl nicht ganz befreien können. — Keineswegs werthlos in patriotisch-populärem Sinn erscheinen die vom Prof. Dr. Paul Kleinert (Prediger an St. Gertraud in Berlin) gedichteten und componirten Kriegslieder. Zwar wirkt manches Unbeholfene abkühlend, doch lasse man sich dadurch nicht die wahrhaft herzgewinnende Wärme und Natürlichkeit verleiden, welche diese ungeschminkten Ergüsse eines edlen, warm für seine Brüder und das Vaterland schlagenden Herzens athmen. — Ganz kernig und von anspruchsloser Frische aber sind trotz einiger Ungleichheit das deutsche Jubellied (ged. von Bayard Taylor) von Petri in New-York, der Chwatal'sche Männerchor mit seinem hübschen Schlusse und die deutsche Volkshymne „Kühn, voller Kraft" mit ihrem markigen Text über unsere inneren Zustände. — Für Zopff's bereits 1869 S. 310 besprochenen und in Folge verschiedener Aufführungen außerdem mehrfach erwähnten macedonischen Triumpfgesang mit Blasinstrumenten ist es jedenfalls ein gutes Zeichen, daß derselbe jetzt als „Deutscher Triumpfgesang" mit stellenweise entsprechend geändertem Texte erschienen ist. Möge er auch in dieser neuen Fassung weitere Beachtung finden, besonders bei größeren auf Massenwirkung berechneten patriotischen Aufführungen. — Gebührende Berücksichtigung endlich verdienen die Spenden von Rebling und J. Hey. Arndt's Kriegslied gegen die Wälschen behandelt Rebling in kernig gedrungener Weise, welche in ihrer charaktervollen Haltung günstig gegen einen großen Theil der vorher besprochenen Gesänge absticht. Nur dem sonst ganz frischen Schlusse hätten wir bedeutenderen Schwung gewünscht; er nähert sich mehr der beliebten Liedertafelweise. Das Stück verdient aber jedenfalls ausgedehntere Beachtung. Ob es im 15 Takte im Basse c oder ces heißen muß, bleibt sowohl in Partitur als Stimmen zweifelhaft; wahrscheinlich Letzteres. — Ebenso ist von J. Hey's Liedern das erste „Ich halte Wach' am Rhein" ein ganz glücklich erfundenes, kräftig populäres Stück in einem Guß und in gedrungener Kürze. Auch der zweite in breiterem Styl angelegte Hymnus fesselt durch frischen Aufschwung, prägnante Rhythmen und belebte Polyphonie, ist jedoch leider in mehreren Mittelpartien verzettelt. Durch tüchtiges Zusammenrücken und Abklären mancher nicht natürlich fließender Partien würde das Stück sehr gewinnen, auch empfiehlt sich recht lebhaft feuriges Tempo. Im 21. Takte ist das letzte d im II Tenor unbedingt in e zu ändern, im 39. Takte das erste d im II Baß in c sowie im vorletzten Tacte das düstere b zuerst in h. Das dritte Lied „Den Gefallenen" tritt, obgleich ein ganz angemessenes Stimmungsbild, gegen die übrigen zurück, auch entsprechen die $^3/_4$ Tactrhythmen keineswegs den Trochäen des Textes; der Anfang jeder Verszeile gehört nicht auf Auftakte sondern auf den ersten guten Tacttheil, außerdem erscheint im vorletzten Tact der Tonfall von f auf c nicht natürlich. Mit schwungvoller Frische ist dagegen Herwegh's Rheinweinlied durchgeführt, aber noch willkürlicher in den Rhythmen gegenüber den Anforderungen der Declamation, nach welcher Seite hin dem Autor für die Zukunft ebenso strenge Natürlichkeit, wie in seinem ersten Liede vorhanden, zu empfehlen ist. —

So wäre denn die Ausbeute unter diesen 37 Vaterlandsgesängen nicht ganz fruchtlos ausgefallen, sie ergiebt zwar weder Neues noch irgend welche werthvollere Bereicherung der Kunst, bietet aber doch einzelnes ganz Talentvolle und Gelungene und erfüllt in solchen Stücken, hoffentlich nicht ohne erfolgreiche Consequenzen, den Hauptzweck: unser Nationalgefühl zu stärken und, da der Gesammtertrag fast aller Spenden zum Besten unserer heldenmüthigen Brüder bestimmt ist, denselben ein recht reichlich fließendes Scherflein zuzuwenden. — W . . . . . n. —

Druck von Sturm und Koppe (A. Dennhardt) in Leipzig.